А. М. Адамовіч

КУЛЬТУРА ТВОРЧАСЦІ

*ЛІТАРАТУНА-
КРЫТЫЧНЫЯ
АРТЫКУЛЫ*

Дзяржаўнае выдавецтва БССР
Рэдакцыя мастацкай літаратуры
Мінск 1959

НАРАДЖЭННЕ ЖАНРА

1. Раман як жанр

Люстрам, якое праносяць па вялікіх дарогах, назваў Стэндаль раман. Люстра гэта цудоўнае: у ім шырока адбіваецца не толькі гістарычны шлях чалавецтва, але і разумнне гэтага шляху, уласцівае пэўным эпохам.

Вядома, што раман як жанр асаблівага развіцця дасягае ў сусветнай літаратуры ў эпоху нараджэння капіталістычных адносін.

Ужо Сервантэс — аўтар геніяльнага «Дон Кіхота» — выдатна выявіў тыя этычныя і эстэтычныя нормы і патрабаванні, якія пачыналі ўсё больш панаваць у працэс складвання капіталістычных адносін і якія, уласна кажучы, і абумовілі інтэнсіўнае развіццё жанра рамана. Трагікамічная гісторыя жыцця і прыгод «рыцара Ламанчскага» — гэта, з аднаго боку, кпіны з усяго ілюзорнага ў жыцці, што супярэчыць санчо-пансаўскаму "здароваму сэнсу", а з другога боку — глыбокі сум, што ў жыцці знікае ўсякая павага да высакароднага парыву, бескарыслівасці, што разлік і бяскрылая «проза» пануюць над усім.

Сервантэс, Шэкспір, Рабле, мастакі італьянскага Адраджэння тварылі ў эпоху, калі царства буржуазнага "здаровага сэнсу» яшчэ маячыла недзе наперадзе, абяцаючы чалавеку, які вырваўся з халоднай цемры феадальнага сярэдневякоўя, неабмежаваныя магчымасці для свабоднага развіцця ўсіх яго талентаў і задаткаў. І, вядома, ідэалы гуманістаў Адраджэння нічога агульнага не мелі з той антыгуманістычнай буржуазнай сапраўднасцю, якая заяўляла аб сабе ўжо ў іх часы, але якая раскрылася ва ўсёй сваёй агіднай праўдзе, як толькі буржуа зрабіўся «гаспадаром жыцця».

Ужо ў перыяд «першапачатковага накаплення», калі капіталізм за кошт адкрытага грабяжу сваіх і чужых народаў набіраўся сілы, «крыві», ужо ў гэты час мастак і мастацтва не маглі не сутыкнуцца з фактам абясцэнкі ў «царстве чыстагана» ўсіх тых духоўных, этычных і эстэтычных каштоўнасцей, на якіх асноўвалася вялікая мастацкая культура антычнасці і эпохі Адраджэння. Чыстаган адцясніў чалавека, засланіў яго, абясцэніў: над усім пачала панаваць уласнасць, «рэч».

«Знішчэнне феадальнага рабства,— пісаў Ф. Энгельс,— зрабіла «чыстаган» адзінай сувяззю паміж людзьмі. Уласнасць — натуральны, безыдэйны пачатак, які супрацьстаіць чалавечаму, духоўнаму пачатку — узводзіцца гэтым самым на трон... Чалавек перастаў быць рабом чалавека і зрабіўся рабом рэчы; скажэнне чалавечых адносін завершана; рабства сучаснага гандлярскага

свету, вытанчаная, дасканалая ўніверсальная прадажнасць — больш бесчалавечная і ўсёабдымная, чым прыгоннае права феадальнай эпохі; праституцыя — больш амаральная, чым jus primae noctis»[1]

Эканамічныя, гаспадарчыя сувязі паміж людзьмі ў капіталістычным грамадстве вельмі ўзмацняюцца. Маральныя ж сувязі настолькі аслабляюцца, што грамадства пачынае ўяўляць сабою царства «ізаляваных атамаў, якія ўзаемна адштурхоўваюцца» (Ф. Энгельс).

І толькі барацьба пралетарыя супраць капіталіста, усвядомлены класавы інтарэс пралетарыята кладзе пачатак новаму маральнаму адзінству паміж працоўнымі людзьмі, якое з'яўляецца залогам новага, камуністычнага адзінства.

Буржуазнае грамадства, у якім асноўным рычагом жыцця з'яўляецца асабісты інтарэс, разлік, гэтае грамадства не можа не быць варожым «пэўным галінам духоўнай вытворчасці, такім, як мастацтва і паэзія»[2]. Гэта добра адчуў яшчэ Гегель. Ён пісаў, што чалавек, які клапоціцца не аб усеагульным, а выключна аб сваім уласным, глыбока «празаічны», якім бы слаўным чалавек гэты ні быў сам па сабе.

І сапраўды, мастацтва дасягала найвышэйшага росквіту іменна ў тыя эпохі, калі ў грамадстве, хоць на кароткі перыяд, але ствараліся ўмовы, пры якіх чалавек мог жыць вялікімі грамадскімі інтарэсамі, усведамляючы, што ён неабходны людзям і яны яму таксама патрэбны. Чалавеку-грамадзяніну, а не чалавеку-індывідуалісту абавязаны мы творам Фідзія і Эсхіла, Рафаэля і Шэкспіра.

Наадварот, як толькі ўмовы грамадскага жыцця пачыналі падаўляць у чалавеку пачуццё грамадзянскай і чалавечай годнасці і актыўнасці, прымушаючы яго хавацца ў ракавіну вузка асабістых інтарэсаў, мастацтва драбнела, дэградавала, рабілася ўродліва аднабаковым.

Які ж высокі грамадскі ідэал магла даць мастаку буржуазная рэчаіснасць, якім парывам магла яна напоўніць ветразь мастацтва, каб надаць яму палёт?

Нават у бурную эпоху буржуазных рэвалюцый такія мастакі, як Давід і інш., вымушаны былі ў рымлян і грэкаў запазычваць «катурны» і «тогу», каб прыўзняць, гераізаваць вельмі ж ужо празаічную фігуру буржуа з яго вузкім, эгаістычным светаадчуваннем.

"Як ні мала герaічна буржуазнае грамадства,— пісаў К Маркс,— для яго з'яўлення на свет спатрэбіўся гераізм, самаахвярнасць, тэрор, міжусобная вайна і бітвы народаў. У класічна строгіх паданнях Рымскай рэспублікі барацьбіты за буржуазнае

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, 1937, стар. 81. jus primae noctis — права першай ночы (лацін.).
[2] К. М а р к с. Теория прибавочной стоимости, ч. I, 1954, стар. 261.

грамадства знайшлі ідэалы і штучныя формы, неабходныя ім для таго, каб схаваць ад саміх сябе буржуазна-абмежаваны змест сваёй барацьбы, каб утрымаць сваё натхненне на вышыні вялікай гістарычнай трагедыі"[1].

Нельга сказаць, што мастацтва і літаратура не спрабавалі шукаць у буржуазным чалавеку нечага такога, што заслугоўвала б паэтызацыі. Мастацтва, вядома, спрабавала выконваць сацыяльны заказ новага «гаспадара жыцця». Напрыклад, з'яўляецца «літаратура рабінзанад», якая ўслаўляе, паэтызуе ў чалавеку такія якасці, як ініцыятыўнасць, практычнасць, настойлівасць у дасягненні мэты, выдаючы гэта за каштоўнасці, якія характарызуюць іменна буржуазнага чалавека. Але занадта відавочна было, што рэальны буржуа вельмі мала агульнага мае з Рабінзонам Крузо, бо буржуа, калі і змагаецца з сіламі прыроды, то перш за ўсё рукамі і энергіяй Пятніц — мільёнаў наёмных рабоў.

Не магло мастацтва ўзняцца да сапраўднага паэтычнага пафасу і тады, калі, выконваючы сацыяльны заказ эпохі, некаторыя пісьменнікі і мастакі спрабавалі паэтызаваць сямейныя дабрачыннасці «мяшчанскага саслоўя». Карціны накшталт «Паралітыка» Гроза, англійская і нямецкая буржуазная «слязлівая драма» і т. п,— усё гэта заставалася на ўзроўні сентыментальнасці.

Сапраўдныя паэтычныя вяршыні мастацтва 18 і 19 стагоддзяў заваявала не на шляху сцверджання, а на шляху адмаўлення буржуазнай рэчаіснасці. Іменна на аснове адмаўлення пошлай буржуазнай маралі, адмаўлення бесчалавечнасці і ханжаства буржуазнага грамадства вырасла рамантычная паэзія Байрана, Шэлі, ранняга Пушкіна, трагедыя Шылера, раман Віктора Гюго. Творы іх, кажучы словамі К. Чорнага, «дыхалі агнём і полымем замілавання і нянавісці».

Эстэтычная форма адмаўлення буржуазнай рэчаіснасці рамантыкамі заключалася перш за ўсё ў непрыняцці самой «прозы» жыцця, якую рамантыкі разглядалі як нешта адэкватнае буржуазнай пошласці. Сама пошласць, каб стаць аб'ектам адлюстравання ў рамантычным творы, павінна, згодна мастацкаму кодэксу рамантыкаў, прыняць форму выключнасці: межаваць са страшэнным маральным падзеннем, злачынствам і г. д.

На шляху адмаўлення буржуазнай рэчаіснасці развіўся і рэалістычны напрамак. З гэтым напрамкам больш за ўсё і звязаны росквіт рамана як жанра. З другога боку, іменна ў рэалістычным рамане крытычны рэалізм праявіўся з найбольшай шырынёй і сілай.

---

[1] К Маркс и Ф. Энгельс. Собрание сочинений, т. VIII, 1930, стар. 324.

З зараджэннем рэалізма паняцце паэтычнага ў ранейшым значэнні (паэтызацыя прыгожага ў жыцці і чалавеку) аказваецца недастатковым для характарыстыкі і ацэнкі мастацкіх твораў. Нам вядома, колькі нападаў было на Пушкіна, Гогаля, на «натуральную школу» з боку не толькі іх ідэйных праціўнікаў, але і людзей з устарэлым густам, выхаваных на паэзіі Дзяржавіна і Жукоўскага, нападаў за тое, што аб’ектам паказу ў творах рэалістаў з’яўляецца не адно толькі высокае і прыгожае, а найчасцей штодзённая проза жыцця.

В. Г. Бялінскі першы ў рускай крытыцы адчуў вузкасць ранейшага паняцця паэтычнасці (паэтызацыя выключна прыгожага ў жыцці) і пачаў шырока карыстацца паняццем мастацкасці («художественности»). Высокамастацкімі могуць быць і такія творы, якія малююць жыццё ў самых агідных, пачварных яго праяўленнях. Паступова і само паняцце паэтычнасці «прыстасавалася» да новага эстэтычнага гучання літаратурных твораў, настолькі проза жыцця, кажучы словамі Бялинскага, «пранізала самую паэзію жыцця».

У адрозненне ад рамантызма рэалістычны напрамак абраў сваім аб’ектам іменна «прозу» жыцця, дакладней — жыццё ва ўсёй яго бязлітаснай празаічнай праўдзе. Цяпер, каб дабыць «золата паэзіі» (В. Г. Бялінскі), мастак прабіваўся скрозь горы жыццёвага бруду, дробязей, выпадковасцей, нічога не абмінаючы, нічога не ігнаруючы, высякаючы іскру высокай паэзіі нават з тых камянёў, якія рамантыкі пагарджальна тапталі нагамі. Цяпер аб’ект паказу мог быць самым "не паэтычным", але эстэтычнае ўздзеянне твора аказвалася велізарнейшым, таму што аб «непрыгожым» апавядалася з пякучай, страснай гуманістычнай думкай — тугой аб сапраўды прыгожым, аб «жыцці, якім яно павінна быць» (М. Г. Чарнышэўскі).

У рэалізме 19 стагоддзя (і перш за ўсё ў рамане) вельмі моцна праявілася важная тэндэнцыя, якая вызначылася яшчэ ў мастацтве эпохі Адраджэння. Сапраўднае мастацтва заўсёды абагульняе. Але характар гэтага абагульнення розны ў розныя эпохі. З нараджэннем капіталістычных адносін у мастацтве ўсё больш прабіваецца тэндэнцыя паказваць агульнае праз індывідуальны лёс, праз духоўнае аблічча прыватнага чалавека. І ў "Іліядзе" дзейнічаюць асобныя героі, але яны — частка шырокай агульнасці, за Ахілесам — цэлы народ. Развіццё капіталістычных адносін, як вядома, вырвала чалавека з усіх тых «агульнасцей», якімі ён быў звязаны да гэтага, зрабіла яго «прыватным» чалавекам. Іменна "прыватны"» чалавек,— «індывід, які замкнуўся ў сабе, у свой

прыватны інтарэс»[1], становіцца асноўным героем эпасу новага часу — рамана. Вось чаму В. Г. Бялінскі пісаў, што зместам рамана з'яўляецца «прыватнае жыццё, якое ніяк не магло служыць зместам грэчаскай эпапеі: у старажытным свеце існавала грамадства, дзяржава, народ, але не існавала чалавека як прыватнай індывідуальнай асобы».[2]

Але цікавасць да «прыватнага» чалавека, да «прыватнага» лёсу характэрна ўжо для мастацтва 15-16 стагоддзяў. Што ж новае ўнёс рэалізм 19 стагоддзя? Новым было тое, што мастацтва і асабліва раман па-сапраўднаму зацікавіліся гісторыяй нораваў грамадскага жыцця, сацыяльнымі ўмовамі, якія фармуюць характар чалавека, вызначаюць лёс чалавечай адзінкі. На такой задачы асноўваецца, напрыклад, задума «Адысеі» новага часу — «Чалавечай камедыі» Бальзака. «Складаючы вопіс заганаў і дабрачыннасьці, збіраючы галоўнейшыя праявы страсцей, малюючы характары, выбіраючы галоўныя грамадскія падзеі, ствараючы тыпы шляхам спалучэння многіх аднародных характараў,— магчыма, змагу я напісаць гісторыю, забытую столькімі гісторыкамі,— гісторыю нораваў»,— адзначаў Бальзак у прадмове да «Чалавечай камедыі»[3].

Павышаная цікаўнасць рэалістычнага мастацтва 19 стагоддзя да «гісторыі нораваў», да грамадскага, сацыяльнага асяроддзя, у якім чалавек жыве, абумоўлівалася ўжо тым, што пры капіталізме шчасце ці няшчасце чалавека, як ніколі, залежаць ад выпадковасцей, ад невядомых чалавеку і незалежных ад яго сацыяльных прычын. Чалавека новага часу спасылка на таямнічы «рок» задаволіць, вядома, не магла. Тым больш, што высокага развіцця дасягнулі ўжо такія галіны ведаў, як палітэканомія, сацыяльная і эканамічная статыстыка і г. д.

Як вядома, асяроддзем, якое фармуе чалавека, вельмі цікавіліся асветнікі 18 стагоддзя. Але іменна ў 19 стагоддзі супярэчнасці буржуазнага грамадства дасягнулі такой ступені, што рассеяліся ўсякія ілюзіі наконт таго, што буржуазнае грамадства можна пабудаваць на «разумных асновах». Свіфт яшчэ задумваўся, «правільна» ці «не правільна» ідзе развіццё буржуазнага грамадства. Бальзак ужо ніякіх ілюзій наконт таго, што буржуазнае грамадства можа быць нейкім другім, не меў.

Як ніколі да гэтага стала відавочным, што тая пачварная сапраўднасць, якая запанавала, не ёсць нечаканая «памылка» гісторыі, а што гэта і ёсць буржуазнае царства «свабоды, роўнасці і братэрства» на практыцы.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, стар. 126.
[2] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V, стар. 41.
[3] Бальзак об искусстве, М.-Л, 1941, стар. 7.

Літаратура, якая зацікавілася сацыяльнымі ўмовамі, што фармуюць чалавека ў буржуазным грамадстве, вызначаюць яго лёс, не магла не стаць сацыяльна-аналітычнай. Гэта добра адчуў В. Г. Бялінскі, які пісаў, што для нонай эпохі характэрны дух даследавання і аналізу. "Мысліцельны элемент,— адзначаў ён,— цяпер зліўся нават з мастацкім"[1].

У адпаведнасці з патрабаваннямі часу ўсе жанры мастацтва эвалюцыяніруюць, мяняецца іх характар, узнікаюць новыя. Пры гэтым рэалізм разбурае цвёрдыя граніцы паміж жанрамі, усё больш характэрным становіцца сінтэтычны тып жанра. Знікае характэрная для літаратуры класіцызма і нават рамантызме замацаванасць пэўных моўных стыляў за жанрамі (бытавых за камедыяй, узвышана-кніжных за трагедыяй і г. д.).

У 18 стагоддзі, напрыклад, асаблівага развіцця дасягае жанр сацыяльна-бытавой драмы — «сярэдняй» паміж трагедыяй і камедыяй.

Драма гэтая ставіла асабліва важныя грамадскія пытанні, найбольш сур’ёзныя эстэтычныя праблемы, чым і вызначалася яе асобае месца ў сістэме іншых жанраў у мастацтве 18 стагоддзя. Значнага развіцця дасягае ў гэты час і раман, пры гэтым ён становіцца ўсё больш сацыяльным і ўсё больш аналітычным. Але асаблівы росквіт жанра рэалістычнага рамана і аповесці прыпадае на 19 стагоддзе, калі ва ўсю сілу раскрылася сацыяльна аналітычная прырода гэтага жанра.

Жанр рамана, які найбольш шырока і поўна сінтэзуе ў сабе элементы і перавагі эпасу, драмы і лірыкі[2], дае асабліва шырокія магчымасці для мастацка-аналітычнага паказу чалавека і грамадска-гістарычнага асяроддзя ва ўсёй іх празаічнай канкрэтнасці і ўнутранай супярэчлівасці.

1. Раман (эпас) дае магчымасць маляваць шырокую «аб’ектывізаваную» карціну жыцця ва ўсёй яго «несіметрычнасці» (Л. Талстой), з усім хаосам выпадковасцей, праз якія ў буржуазным грамадстве прабіваецца эканамічная, гістарычная, жыццёвая неабходнасць.

2. Раман (драма) мае ўсе сродкі так «аб’ектывізаваць» чалавечыя характары, што ў чытача ўзнікае поўная ілюзія, быццам людзі жывуць перад яго вачыма: жывуць, сутыкаюцца, змагаюцца, адстайваюць сябе іменна як характары, якія могуць дзейнічаць толькі так і ніяк інакш. Ствараючы ва ўяўленні чытача прастору, у якой дзейнічаюць яго героі, раманіст (у адрозненне ад драматурга) практычна не абмежаваны часам, ён мае магчымасць даваць

---

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VI, М., 1955, стар. 271.

[2] Гэтаму пытанню прысвечана цікавая праца В. Дняпрова «Да тэорыі рамана» («Ученые записки Борисоглебского педагогического института", вып. I, 1956).

аналітычную гісторыю складвання характараў, «біяграфію характараў» і г. д.

3. Раман, даючы перш за ўсё аб’ектывізаваную карціну жыцця, разам з тым не ігнаруе і сродкаў лірычнага самараскрыцця. Склаўся нават самастойны тып «лірычнай аповесці».

Усё гэта дало магчымасць В. Г. Бялінскаму пісаць у 1847 годзе:

«Раман і аповесць сталі цяпер на чале ўсіх другіх родаў паэзіі. У іх заключалася ўсё прыгожае пісьменства, таму што ўсякі другі твор здаецца каля іх чымсьці выключным і выпадковым. Прычына гэтага — у самой сутнасці рамана як родзе паэзіі. Лепш, выгадней, чым у якім-небудзь іншым родзе паэзіі, вымысел зліваецца з сапраўднасцю, мастацкае адкрыццё змешваецца з простым, абы толькі правільным, маляваннем з натуры. Раман і аповесць, нават адлюстроўваючы самую звычайную і пошлую прозу штодзённага быту, могуць быць прадстаўнікамі крайніх межаў мастацтва... Гэта самы шырокі, усёабдымны род паэзіі; у ім талент адчувае сябе бязмежна свабодным. У ім злучаюцца ўсе другія роды паэзіі — і лірыка, як выказванне пачуццяў аўтара з выпадку апісваемай ім падзеі, і драматызм, як больш яркі і рэльефны спосаб прымусіць выказвацца даныя характары. Адступленні, разважанні, дыдактыка, нецярпімыя ў другіх родах паэзіі, у рамане і аповесці могуць мець законнае месца»[1].

У класічным рамане крытычнага рэалізма надзвычай смела сінтэзаваны і шырыня, «аб’ектыўнасць» паказу жыцця, характэрная для эпапеі, і напружанасць калізій, вастрыня, з якой характары сутыкаюцца звычайна ў драме, і глыбокая інтымнасць пачуццяў, «суб’ектыўнасць», асабліва ўласцівая лірыцы. Але важна падкрэсліць, што усё гэта ў класічным рамане падпарадкавана задачы аналізу, мастацкага аналізу сацыяльнай рэчаіснасці, псіхалогіі чалавека. **Сінтэз у імя аналізу — у гэтым жанравая прырода рамана, якім ён склаўся ў 19 стагоддзі.**

Вядома, росквіт жанра рамана і рэалістычнай аповесці не абясцэніў, ды і не мог абясцэніць іншых жанраў літаратуры. Розныя жанры таму і існуюць, што ні адзін з іх не валодае **абсалютнымі** перавагамі, ні адзін з іх не можа замяніць сабой другія.

Але ў чым раман (як і наогул проза) выявіў свае найбольшыя перавагі, дык гэта ў **аналізе** (вядома, мастацкім аналізе) сацыяльнай рэчаіснасці. Іменна ў гэтым сацыяльна-аналітычным напрамку, у напрамку сваіх найбольшых жанравых магчымасцей і развіваўся раман 19 і пачатку 20 стагоддзя, дасягнуўшы на гэтым

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в 3 томах, т. III,М., 1948, стар. 802.

шляху найвялікшых вышынь, якія можна абазначыць імёнамі: Стэндаль, Бальзак, Заля, Л. Талстой, Дастаеўскі і, нарэшце, Горкі.

К. Маркс назваў Бальзака «доктарам сацыяльных навук», а раман яго «Сяляне» — «выдатным па глыбокаму разуменню рэальных адносін».

Раманы Бальзака, кажучы словамі К. Чорнага, стаяць на мяжы з навуковым аналізам, настолькі даследчай з'яўляецца сама мастацкая манера гэтага пісьменніка.

Бальзак,— пісаў Г. В. Пляханаў,— «браў страсці ў тым выглядзе, які надавала ім сучаснае яму буржуазнае грамадства; ён з увагай натураліста сачыў за тым, як яны растуць і развіваюцца ў даным грамадскім асяроддзі»[1].

Сацыяльна-аналітычнымі па свайму характару з'яўляюцца і класічны рускі раман і аповесць 19 стагоддзя. Успомнім гогалеўскі «гербарый» сацыяльных тыпаў з рускага жыцця, раманы Тургенева, якія адкрылі для рускага чытача сацыяльны і псіхалагічны тып «нігіліста», творы Чарнышэўскага, якія знаёмілі грамадства з «новымі людзьмі». А раманы Дастаеўскага, якія давалі як бы клінічную карціну хваробы тагачаснага грамадства? Яны — цалкам аналітычныя.

Сапраўдны мастацкі аналітызм зусім не пазбаўляў і не пазбаўляе раман выяўленчай сілы, аналіз у класічным рамане спалучаўся з выдатнай пластычнасцю вобразаў і карцін. Варта толькі прыгадаць творы Льва Талстога, каб адчуць, наколькі арганічна ў рамане, кажучы словамі Бялінскага, «мысліцельны элемент зліўся з мастацкім».

Мастацкая практыка 19 стагоддзя абвергла думку Гегеля, быццам аналітычны характар мыслення сучаснага чалавека робіць немагчымым вялікае мастацтва. Пры самай высокай ступені навуковага мыслення магчыма вялікае мастацтва, бо ўзровень мастацтва залежыць перш за ўсё ад чалавечнасці і гуманістычнай страснасці ідэй, якія натхняюць мастацтва і мастака.

Больш таго, іменна **навуковая абгрунтаванасць** ідэй камунізма робіць іх асабліва арганічнымі для мастакоў, якія гэтымі ідэямі натхняліся і натхняюцца. Стаўшы пачуццём, складам мыслення мастака, ідэі навуковага камунізма натхняюць сапраўдны талент на творы велізарнай эстэтычнай значнасці. Паэзія Маякоўскага, небывалая па страснасці, непасрэднасці, пафасу, цалкам вырастае з **навуковага** марксісцка-ленінскага разумення жыцця.

Раманы і аповесці Горкага, Шолахава, Ляонава, Фадзеева, Федзіна, Упіта, Андэрсена-Нексе і інш. — вялікі пачатак вялікага росквіту рамана камуністычнай эпохі.

[1] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика. М., 1958. т. II, стар. 598.

Раман Горкага вырастаў на шырокай аснове традыцый сусветнага класічнага рамана, творча пераасэнсаваных з пазіцый светаадчування атакуючага класа пралетарыяў. Тое, што творчая аснова новага рамана была такой шырокай, сведчыла аб многім: вялікі разбег абяцаў і высокі ўзлёт.

Ужо адзначалася, што рэалістычны раман 19 і пачатку 20 стагоддзяў склаўся як жанр сацыяльна-аналітычны. Максім Горкі не адкінуў, а, наадварот, глыбока развіў гэтую якасць класічнага рамана на аснове пралетарскай ідэалогіі, навукова-марксісцкага светапогляду.

Усе спробы будаваць раман на адным пафасе, без глыбокага раскрыцця грамадскіх заканамернасцей жыцця, без паглыблення ў чалавечую псіхалогію аказаліся мала плённымі.

Мастацтва сацыялістычнага рэалізма асноўваецца, калі мець на ўвазе светапогляд, на навуковым марксісцкім разуменні гістарычнага і грамадскага жыцця. Разуменне гэтае канкрэтна-гістарычнае ў тым сэнсе, што яно адпавядае ўнутраным заканамернасцям грамадскага жыцця, ходу гісторыі. Мастак, які разумее, бачыць унутраныя заканамернасці гістарычнага жыцця, ідэалы якога супадаюць з аб'ектыўным ходам развіцця грамадства, такі мастак — перш за ўсё самы паслядоўны і смелы рэаліст. Для такога мастака адпадае патрэба ва ўсякай "нарматыўнасці", ён можа пазбегнуць усякай абсалютызацыі нехарактэрных і прыватных з'яў рэчаіснасці, чаго не пазбеглі нават самыя вялікія прадстаўнікі рэалізма дасацыялістычнага. Вядома, гістарычна маладое мастацтва сацыялістычнага рэалізма, як і любое мастацтва, не складаецца з адных дадатных прыкладаў. Але важна бачыць тое, чаго ніяк не хочуць заўважаць ворагі новага творчага метаду,— асноўнай тэндэнцыі развіцця мастацтва, народжанага сацыялістычным ідэалам. Лепшыя творы сацыялістычнага рэалізма, тыя, што вызначаюць сёння магістраль нашай літаратуры,— творы Горкага, Маякоўскага, Шолахава, Ляонава, Федзіна, Фадзеева, Твардоўскага, як і творы многіх іншых савецкіх і замежных пісьменнікаў,— пераканаўчае сведчанне таго, што сацыялістычны рэалізм — гэта гістарычны пачатак самага паслядоўнага і глыбокага рэалізма, пранікнутага пафасам свядомага будаўніцтва светлай будучыні чалавецтва. Мастак, які добра адчувае, куды рухаецца «поезд гісторыі», можа з асаблівай унутранай мастацкай свабодай, без усякага гвалту над жыццёвым матэрыялам, над чалавечымі характарамі, маляваць Жыццё ў яго складанейшых праяўленнях.

Вядома, каб гэтыя перавагі творчага метаду сацыялістычнага рэалізма праявіліся ў поўную сілу, патрэбны многія ўмовы і перш за ўсё яснасць светапогляду і талент, адшліфаваны на вялікай творчай культуры.

Эпоха рэвалюцыйнага руху «саміх мас» стварыла новага героя літаратуры — «чалавека з масы» (М. Горкі). Герой гэты, уладна ўвайшоўшы ў літаратуру, рассунуў жанравыя рамкі паэмы, драмы, рамана. Паэмы Маякоўскага, п'есы Вішнеўскага і Пагодзіна, «Жалезны паток» Серафімовіча — хіба гэта не сведчанне таго, што сапраўды творчыя пошукі былі плённымі, вынікалі з саміх патрабаванняў часу. Але плённымі пошукі гэтыя маглі быць толькі на аснове глыбокага засваення вялікай мастацкай культуры папярэдніх эпох.

Лепшыя ўзоры героіка-рэвалюцыйнага і гісторыкарэвалюцыйнага савецкага рамана і аповесці створаны былі пісьменнікамі, чулымі да патрабаванняў новай эпохі, пісьменнікамі, якія разам з тым не адкінулі, а творча развілі традыцыі класічнага рамана, моцнага, перш за ўсё, мастацкім аналітызмам, раскрыццём «дыялектыкі душы».

«Жыццё Кліма Самгіна», «Справа Артамонавіч», «Ціхі Дон», «Паднятая цаліна», «Хаджэнне па пакутах», «Разгром», «Першыя радасці», «Як гартавалася сталь», «Чапаеў» — усе гэтыя раманы служылі для нацыянальных літаратур рэвалюцыйнай Расіі выдатным прыкладам сур'ёзнага пленнага наватарства.

Трэба сказаць, што дыяпазон пошукаў у галіне жанра рамана ў 20-я гады быў вельмі шырокі: ад больш ці менш творчага наследавання класікам да «наватарства», якое вяло да поўнай ліквідацыі самога жанра рамана. Так, напрыклад, тэарэтыкі Лефа (Н. Чужак, С. Трацьякоў, О. Брык, В. Шклоўскі і др.)— прыхільнікі «літаратуры факту» — патрацілі нямала энергіі і аргументаў, спрабуючы давесці, што раман — жанр «буржуазны», а таму зжыў сябе.

«Наш эпас — газета»,— заяўляў С. Трацьякоў. Спекулюючы на ўзрослым ва ўмовах бурнай рэвалюцыйнай эпохі значэнні жывога, карыснага, газетнага факту, вельмі патрэбнага, «левакі» быццам не хацелі заўважаць таго, што і газета не пралетарскім грамадствам народжана.

«Белетрыстыка — опіум для народа»,— заяўляў Н. Чужак, адвяргаючы не буржуазнае чціва, а мастацкую літаратуру наогул. Учыняецца крыклівы «разгром» Фадзееву, Ус. Іванову, Фурманаву, Горкаму за іх прыхільнасць да традыцый мастацкай класікі. Добра разумеючы, што іменна чалавечы характар — аснова сюжэта ў рамане, «ненавіснікі» гэтага жанра спрабуюць «выбіць» чалавечы характар з мастацкай літаратуры, прапануючы класці ў аснову кампазіцыі не «біяграфію «чалавека», а «біяграфію рэчы». Павучальна, што іменна праціўнікі літаратуры як мастацтва, «знішчальнікі» жанра рамана, былі першымі ў нас, хто тэарэтычна абгрунтаваў магчымасць і неабходнасць «чыста вытворчага» жанра.

Не разумеючы, што сіла мастацкай літаратуры іменна ў абагульненні, тыпізацыі, «левыя» тэарэтыкі да ўсяго падыходзілі з меркай аднадзённай актуальнасці.

Жыццё Кліма Самгіна» спачатку друкавалася ў газеце. Гэта дало падставу В. Шклоўскаму зрабіць чарговы выпад супроць самога жанра рамана. Тое, што не адпавядае «рытму», дынаміцы газеты, не патрэбна ў літаратуры — вось логіка «лефаўцаў».

«Ловяць сома з нумара ў нумар. Здраджвае Фын Юй-сян, адбываюцца падзеі ва Ухане, у Вене рэвалюцыя, а сом усё яшчэ ловіцца. Гэта вельмі камічна па несупадзенню — тэмпу рамана з тэмпам газеты, у якой ён друкуецца. Не можа быць, каб чалавек, які прачытаў аб падзеях у Вене або якіх-небудзь іншых падзеях такога характару, спытаўся: «Ну, а што сом? Злавілі яго ці не?»[1]

У той жа газеце мог быць надрукаваны вельмі важны і цікавы фактычны матэрыял. Ён, вядома, саслужыў бы сваю службу, важную і патрэбную, але ў тым і перавага сапраўды мастацкай літаратуры, што яе ўздзеянне амаль не абмежавана часам. Супрацьпастаўляючы фактаграфію мастацкаму абагульненню, праціўнікі жанра рамана (як жанра «буржуазнага») самі, магчыма, не заўважалі таго, што яны прапаведавалі іменна буржуазны погляд на мастацкую літаратуру Для сучаснай буржуазіі самае непрыемнае і непрымальнае ў мастацтве — якраз рэалістычнае абагульненне. Не факты для яе страшныя, а вывады з іх,— вось чаго не ўлічвалі «левыя» тэарэтыкі.

У. І. Ленін у размове з Кларай Цэткін так ахарактарызаваў «левыя» заскокі ў мастацтве і эстэтыцы 20-х гадоў: «Прыгожае трэба зберагчы, узяць яго як узор, зыходзіць з яго, нават калі яно «старое». Чаму нам трэба адварочвацца ад сапраўды выдатнага, адказвацца ад яго, як ад зыходнага пункта для далейшага развіцця, толькі па той прычыне, што яно старое? Чаму трэба схіляцца перад новым, як перад богам, якому трэба скарыцца толькі таму, што «гэта новае»? Бяссэнсіца, суцэльная бяссэнсіца! Тут многа крывадушнасці і, зразумела, бессвядомай павагі да мастацкай моды, пануючай на Захадзе. Мы добрыя рэвалюцыянеры, але мы адчуваем сябе чамусьці абавязанымі даказаць, што мы таксама стаім «на вышыні сучаснай культуры»[2]

Вядома, усе лявацкія спробы поўнасцю разбурыць традыцыйныя жанравыя формы мастацкага мыслення былі больш чым наіўнымі, асабліва ва ўмовах, калі пралетарыят узяў у свае рукі культурную спадчыну мінулага з тым, каб будаваць высокую сацыялістычную культуру.

---

[1] Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа, М., 1929, стар. 168.
[2] Ленин о культуре и искусстве, М., 1956, стар. 520.

Эпоха шырокага гістарычнага развароту падзей, эпоха рэвалюцыйная асабліва патрабавала эпасу. Гэта ў свой час не раз адзначаў М. Горкі. А вось адказ К. Федзіна на анкету выдавецтва «Федэрацыя» (1932 г.):

«Знамянальнай з'яўляецца выразная тэндэнцыя развіцця эпасу. Вось дзе нас чакаюць творы сінтэтычныя, па-мастацку абагульняючыя вялікую супярэчлівасць і бітву гістарычных сіл сучаснасці ў імя сцвярджэння сацыялізме»[1].

Іменна гэтая тэндэнцыя, агульная для ўсёй савецкай літаратуры, з'яўлялася адной з прадпасылак інтэнсіўнага развіцця жанра аповесці і рамана ў тых нацыянальных літаратурах, у якіх проза «вялікіх жанраў» была неразвіты ці знаходзілася ў зародкавым стане.

2. Ля вытокаў беларускага рамана

У той час, калі ўжо стваралі свае эпахальныя раманы Бальзак, Леў Талстой, Горкі, беларуская проза прадстаўлена была гумарэскай, бытавым анекдотам, апавяданнем. Так склаўся гістарычны лёс беларускага народа, яго культуры і літаратуры.

Беларускае пісьмовае слова доўгі час было пад забаронай. Калі ў гэтых умовах паэтычныя жанры яшчэ маглі існаваць і нават развівацца даволі інтэнсіўна, абапіраючыся на вусную фальклорную традыцыю, на памяць народа, то аб колькі-небудзь сур'ёзным развіцці прозы не магло быць і размовы. Проза, больш чым усе іншыя жанры, залежыць ад друкарскага станка.

Не было ўмоў і для сапраўднага развіцця тэатральнага мастацтва, драматургіі.

І хоць энтузіясты роднага слова, пісьменнікі-дэмакраты, насуперак усім умовам зрабілі нават больш, чым можна было зрабіць, нягледзячы на гэта, беларуская літаратура ў жанравых адносінах адстала ад узроўню мастацкага развіцця суседніх народаў.

Толькі паэзія, што раскрывала самую душу народа, зямля якога, кажучы словамі М. Танка, «грае», толькі перш і паэма дасягнулі даволі высокага развіцця ў дакастрычніцкай беларускай літаратуры.

І зусім зразумела, што пры сваім зараджэнні беларуская проза не магла абмінуць вопыту паэтычных жанраў. Беларуская проза рабіла свае першыя крокі, абапіраючыся на вопыт паэзіі, яе формы, шырока выкарыстоўваючы паэтычную стылістыку, паэтычную трансфармацыю фальклору. Не выпадкова, што Зм.

[1] Вопросы литературы № 6, 1957, стар. 204.

Бядуля ішоў да прозы праз паэтызаваныя «Абразкі» і не выпадкова тое, што Колас і Бядуля ўсё жыццё заставаліся ў прозе ў значнай ступені паэтамі.

Што датычыцца канкрэтна жанра рамана і аповесці, дык яны пры сваім зараджэнні шырока выкарысталі нацыянальны вопыт паэтычнага эпасу.

Паэзія праклала шлях беларускай прозе ў цэлым, паэма — аповесці і раману. Паэма не толькі пракладвала шлях раману, але і брала на сябе яго функцыі, пакуль жанр празаічнага рамана не склаўся.

Мы маем на ўвазе перш за ўсё «Новую зямлю» Я. Коласа — беларускі «вершаваны раман».

«Вершаваны раман», паэма-раман — не такая ўжо рэдкая ў гісторыі літаратур з'ява. Але цікава адзначыць пераходны характар літаратурных эпох, якія парадзілі класічныя ўзоры гэтага жанра.

Байран сваім «раманам у вершах» «Дон-Жуан» развітваўся з рамантызмам і станавіўся на творчыя пазіцыі рэалізма

Рускі вершаваны раман «Яўгені Анегін» А, С. Пушкіна таксама ўзнік яж адмаўленне рамантызма, рамантычнай паэмы, якая, кажучы словамі В. Г. Бялінскага, «малюе ідэальную рэчаіснасць і схоплівае жыццё ў яго вышэйшых момантах»[1] Для рускай літаратуры час напісання «Яўгенія Анегіна» пераходным быў яшчэ і ў тых адносінах, што ў ёй толькі-толькі нараджаўся жанр празаічнага рамана.

І «Дон Жуан» і «Яўгені Анегін» узніклі ў эпоху, калі жыццё раптам прад'явіла да жанра паэмы павышаныя патрабаванні, як бы ўскладаючы на паэму зусім новыя мастацкія функцыі, якія да гэтага паэма не выконвала. У выніку жанравыя магчымасці заходнееўрапейскай і рускай паэмы вельмі пашыраюцца, узнікае тып паэмы настолькі сінтэтычнай і ўсёабдымнай, што яна пачынае нагадваць раман.

Трэба сказаць, што іменна раман у сусветнай літаратуры пракладваў шлях сучаснаму рэалізму: калі з'явілася рэалістычная паэма, гэта таксама збліжала яе ў свядомасці сучаснікаў з жанрам рамана.

Так узнікла патрэба ў новым жанравым вызначэнні паэмы, асабліва шырокай па задуме, па ахопу жыцця і асабліва рэалістычнай па фактуры, так узнік тэрмін «раман у вершах», «вершаваны раман». Тэрмін гэты замацаваўся перш за ўсё за паэмамі, якія з'явіліся ў пераходныя эпохі і таму асабліва моцна ўплывалі на станаўленне жанра рамана празаічнага. А іменна такое месца ў

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание соч., т. VII, стар. 401.

гісторыі беларускай літаратуры, у гісторыі жанраў беларускай літаратуры займае «Новая зямля» Я. Коласа.

Нельга з усяго сказанага рабіць вываду, што жанр паэмы-рамана магчымы толькі ў перыяд складвання рэалізма і рамана празаічнага. Хіба «Каму на Русі жыць добра» Някрасава або «У. І. Ленін» Маякоўскага не з'яўляюцца своеасаблівымі паэтычнымі раманамі? Магчымасць ці немагчымасць чаго-небудзь у мастацтве даказваецца толькі практычна. А калі зыходзіць з тэарэтычных палажэнняў, то можна таксама сказаць: хіба не патрабуе наш час шырокіх эпахальных палотнаў не толькі празаічных, але і паэтычных?

Праўда, жанр паэмы-рамана настолькі нялёгкі, што ён, па словах В. Г. Бялінскага, патрабуе геніяльнасці: даць усёабдымную і сапраўды мастацкую карціну нацыянальнага жыцця ва ўсёй яго бытавой канкрэтнасці, пры гэтым сродкамі верша,— задача, якая сапраўды патрабуе асабліва ўдалага спалучэння ў мастаку вельмі многіх якасцей.

У чым гістарычная своеасаблівасць паэмы, якая атрымала назву «рамана ў вершах», і наогул сучаснай паэмы?

Класічны тып паэтычнай эпапеі страціў глебу, як вядома, ужо ў часы развітага антычнага грамадства. «Іліяда» і «Адысея» магчымы былі толькі ў эпоху, калі народна-міфалагічнае светаразуменне было светаразуменне самога грамадства. Вось чаму «Энеіда» Вергілія магла быць толькі падробкай, хоць і геніяльнай: Вергілій пісаў у часы, калі народна-міфалагічнае светаразуменне хоць і выкарыстоўвалася вельмі актыўна ў інтарэсах умацавання грамадства (рымскай дзяржаўнасці), але не было арганічным для чалавека гэтага грамадства.

Як толькі чалавек пачаў вылучаць сябе з родавай агульнасці, а тым больш супрацьпастаўляць сябе ёй, на месца народна-міфалагічнага светаадчування ў мастацтва прыходзіць светаадчуванне чалавечай індывідуальнасці лірызм, інтымнасць, самааналіз. А тым самым эпапеі тыпу «Іліяда» становяцца немагчымымі, як немагчымыя творы накшталт цудоўных рускіх былін.

Лірычныя, ліра-эпічныя творы, якія прыйшлі на змену эпапеям, адыгралі велізарную ролю ў духоўным і мастацкім развіцці чалавека, асабліва ў часы, калі яны выяўлялі імкненне чалавечай асобы сцвердзіць сябе перад варожымі ёй сіламі рэлігійнага цемрашальства ці жорсткасці сацыяльных умоў. Лірызм становіцца настолькі абавязковым элементам нават сюжэтных паэтычных твораў, што адсутнасць яго ў паэмах класіцыстаў вельмі скора пачала ўспрыймацца як хадульнасць і фальш. Рамантыкі адкінулі гэтую хадульнасць, халоднасць класіцызма, зрабіўшы сваім дэвізам страснасць, эмацыянальнасць. Сюжэт у

рамантычных паэмах рухаецца чалавечымі страсцямі, перажываннямі. Праўда, і страсці і перажыванні гэтыя таксама прыўзняты над рэальным жыццём, сувязь іх з канкрэтнай гістарычнай рэальнасцю толькі ўгадваецца.

Рэалізм надаў лірызму паэтычных твораў жывую канкрэтнасць, тую глыбіню і сілу, што дае перажыванням чалавека само жыццё.

Адначасова рэалізм адкрыў шырокі доступ у паэзію, асабліва ў паэму, аб'ектыўна-рэальнаму жыццёваму матэрыялу, узмацніўшы эпічны пачатак паэмы. Такім чынам, узмацненне эпічнага пачатку ў рэалістычнай паэме адбылося не за кошт лірызме, інтымнасці, а адначасова з узмацненнем лірычнага пачатку: паэма развівалася не ў бок старажытнай эпапеі, а ў бок сучаснага ёй рамана.

В. Г. Бялінскі, маючы на ўвазе аўтара «Яўгенія Анегіна», пісаў:

«Ён зразумеў, што час эпічных паэм даўным-даўно мінуў і што для паказу сучаснага грамадства, у якім проза жыцця так глыбока пранізала самую паэзію жыцця, патрэбен раман, а не эпічная паэма. Ён узяў гэтае жыццё, як яно ёсць, не вылучаючы з яго толькі адных паэтычных момантаў, узяў з усім холадам, з усёй яго прозаю, пошласцю»[1].

У беларускай паэмы быў свой шлях развіцця, аднак своеасаблівасць не выключае, а мае на ўвазе агульнасць асноўных заканамернасцей.

Рамантычнай паэмы ў яе класічным выглядзе ў нас не было. «Курган» і «Бандароўна» Купалы, «Страцімлебедзь» Багдановіча — выдатныя ўзоры фальклорнарамантычнай паэмы, але рамантызм гэтых паэм зусім адметны. Мы ведаем, што «Яўгені Анегін» А. С. Пушкіна рэзка супрацьстаяў рамантычным паэмам свайго часу. Ну, а ці супрацьстаяла «Новая зямля» купалаўскаму «Кургану», «Бандароўне»? Відавочна, што не супрацьстаяла і не супрацьстаіць. У свядомасці сучаснікаў і ў нашым уяўленні ўсё гэта творы аднаго рада. Рознымі стылёвымі сродкамі, адлюстроўваючы розныя сферы жыцця, Купала і Колас адстайваюць у асноўным адны і тыя ж ідэйна-творчыя прынцыпы. (Гаворым — «у асноўным», бо дапісвалася «Новая зямля» у паслякастрычніцкі час, і гэта не магло не адбіцца на яе ідэйна-творчай канцэпцыі.)

Рамантыка Купалы, як адзначалася вышэй, не супрацьстаяла рэалізму, яна з'яўлялася арганічным элементам яго, самім пафасам купалаўскага рэалізма.

[1] В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. III, 1948, стар. 504.

Адрозненне ж **стылёвае** паміж паэмамі Я. Купалы і «Новай зямлёй» Я. Коласа было вельмі значным.

Я. Купала ў паэмах «Курган» і «Бандароўна», адлюстроўваючы сацыяльную рэчаіснасць, малюе духоўныя і маральныя якасці і рысы народа ў рамантызаванафальклорным праламленні. У «Новай зямлі» тыя ж якасці і рысы народныя праламляюцца праз рэальны, штодзённы побыт народа — не праз этнаграфічны, не праз фальклорна-рамантычны, а іменна праз штодзённы побыт. У «Новай зямлі» паэзіяй стала сама проза народнага жыцця.

Сацыяльны змест «Новай зямлі» далёка не вычэрпваецца сюжэтнай лініяй сацыяльных пошукаў і блуканняў Міхала і Антося. Сама паэтызацыя побыту беларускага працаўніка ў «Новай зямлі» носіць выразны сацыяльны характар. «Новая зямля» стваралася ў гістарычны перыяд, калі паэтызацыя штодзённага жыцця беларуса-працаўніка павінна была заключаць у сабе дадатковы сэнс і змест: у рэвалюцыйнай барацьбе беларус сцвердзіў сваё права чалавекам звацца, беларускі паэт упершыню браў на сябе мастацкую задачу шырока паказаць народ ва ўсёй канкрэтнасці яго матэрыяльнага, сацыяльнага, духоўнага жыцця, той народ, у самым існаванні якога калісьці сумняваліся.

Цікава адзначыць такую з'яву.

У паслякастрычніцкі час жанр паэмы развіваецца вельмі інтэнсіўна. У самым стылі такіх паэм, як «Босыя на вогнішчы», «Праз горы і стэп», «У тыя дні», выразна выявіўся рэвалюцыйны напор, рамантыка і героіка эпохі. Але калі шукаць нацыянальныя літаратурныя вытокі і пых твораў, то гэта перш за ўсё паэмы Купалы. «Новая зямля» аказала на паслярэвалюцыйную паэму 20-х — 30-х гадоў параўнаўча нязначны ўплыў, затое велізарным было яе ўздзеянне на прозу, на раман. Вось яшчэ адна падстава разглядаць «Новую зямлю» як «раман у вершах», з яе пачынаць гісторыю беларускага рамана.

* * *

Па ўсёй беларускай літаратуры першай чвэрці 20-га стагоддзя знойдзецца не многа твораў настолькі ж паэтычных, як «Новая зямля». Аднак паэтычнасць гэтай паэмы, як ужо адзначалася,— не тое, што паэтычнасць «Кургана» і «Бандароўны» Я. Купалы ці «Страцім-лебедзя» М. Багдановіча — твораў, цудоўных па чалавечнасці і сіле рамантычнага пафасу.

У «Новай зямлі» паэзіяй стала, уласна кажучы, сама проза жыцця, проза штодзённага сялянскага працоўнага быту. Размова тут ідзе не аб тым, што лепш і што горш, а толькі аб тым, якое месца ў развіцці пэўнага жанра займае той ці іншы твор. Размова ідзе аб жанравых адзнаках «Новай зямлі».

Іменна таму, што «Новая зямля» з’явілася найбольш смелай і паслядоўнай паэтызацыяй самога быту чалавека працы, паэма гэтая, застаючыся творам да канца паэтычным, разам з тым стала этапам у развіцці беларускага рамана, надоўга вызначыла асноўны напрамак яго развіцця.

Трэба, аднак, агаварыцца, што «Новая зямля» не была ў гэтым сэнсе чымсьці нечаканым ці выпадковым у беларускай літаратуры. Уласна кажучы, беларускі «раман у вершах» з’явіўся творчым падагульненнем (найбольш выдатным і манументальным) усяго вопыту беларускага паэтычнага эпасу, пачынаючы ад «Тараса на Парнасе».

Беларускія паэты 19 і пачатку 20 стагоддзяў (у іх ліку і сам Я. Колас) узнялі беларускую літаратуру на такую вышыню творчай культуры, што стала магчымым з’яўленне твора, які па праву лічыцца шэдэўрам беларускай літаратуры, здабыткам сусветнай культуры.

На гэтую вышыню Я. Колас падняўся, абапіраючыся на паэтычную культуру іншых народаў. На аўтара «Новай зямлі» адчувальна ўплываў Міцкевіч («Пан Тадэуш») і асабліва аўтар «Яўгенія Анегіна».

Але перш за ўсё нацыянальны шэдэўр вырастаў на народнай глебе, на глебе народнага жыцця, народных уяўленняў аб рэчаіснасці. «Новая зямля» ўзнікла як завяршэнне пэўнага этапа ў станаўленні беларускай літаратуры і як выдатны пачатак новага, савецкага перыяду яе развіцця.

Вялікі шлях росту павінна была прайсці наша літаратура, многія якасці павінна была яна набыць, перш чым мог з’явіцца такі твор, як «Новая зямля».

Якія ж новыя якасці замацаваліся ў беларускай літаратуры разам з «Новай зямлёй»?

Як вядома, на шляху развіцця беларускай літаратуры на працягу многіх стагоддзяў стаялі найцяжэйшыя сацыяльныя перашкоды. Паколькі на беларускай мове размаўляла пераважна сялянская маса, усякія спробы пісаць на гэтай «мужыцкай» мове, ствараць на ёй літаратуру расцэньваліся сацыяльнымі вярхамі як імкненне «мужыка», «хама», «хлопа» выйсці з бяспраўнага, прыгнечанага становішча. А гэтага стараліся не дапусціць не толькі польскія магнаты ці царскія чыноўнікі, але і сацыяльныя вярхі беларускага народа, якія даўно здрадзілі нацыянальнай культуры. Праўда, пазней, калі нацыянальная буржуазія ўзмацнела, калі больш моцнай стала яе канкурэнцыя з рускай буржуазіяй, яна пачала «цікавіцца» справай «беларускага адраджэння», беларускай літаратурай і яе будучыняй.

Буржуазія імкнецца надаць беларускай літаратуры нацыяналістычны кірунак.

Аднак на гэтай глебе, на глебе буржуазнага нацыяналізме, не вырасла ні аднаго колькі-небудзь значнага таленту. Найбольш моцным і плённым быў і заставаўся і ў 19 і ў пачатку 20 стагоддзя той напрамак беларускай літаратуры, які выяўляў інтарэсы працоўнай масы беларускага народа. Усе найбольш значныя творы беларускай літаратуры 19 і пачатку 20 стагоддзяў — гэта творы аб «мужыку», аб яго цёмнай долі і светлых марах.

Зразумела, што сацыяльны пафас твораў Купалы і Коласа, якія пісалі ў эпоху наспявання пралетарскай рэвалюцыі ў Расіі, не мог не быць больш моцным і высокім, чым у іх папярэднікаў. Дэмакратычная і рэвалюцыйна-дэмакратычная літаратура пачатку 20 стагоддзя была больш сталай і ў мастацкіх адносінах. Іменна ў гэты перыяд беларуская літаратура ўсё больш рашуча вызваляецца ад рысаў этнаграфізма і правінцыялізма. Літаратура набывае ўсё больш выразныя якасці мастацкай сталасці. Працэс гэты становіцца асабліва інтэнсіўным у паслякастрычніцкі час. Але пачаўся ён яшчэ ў тыя гады, калі былі напісаны драма «Раскіданае гняздо», камедыя «Паўлінка» і выдатныя паэмы Я. Купалы, цудоўныя вершы Багдановіча, першыя апавяданні Коласа і Бядулі, у час, калі былі створаны першыя раздзелы «Новей зямлі».

Рысы, якасці мастацкай сталасці беларуская літаратура ў печатку 20 стагоддзя набывае па многіх лініях. Разгледзім некаторыя з гэтых «ліній», а іменна: **узровень развіцця літаратурнай мовы, эстэтызацыя быту ў літаратуры, паказ чалавека (псіхалагізацыя і індывідуалізацыя).**

У адным з сваіх артыкулаў В. Г. Бялінскі пісаў, маючы на ўвазе ўкраінскую мову:

«І якая розніца ў гэтым выпадку паміж маларасійскай гаворкай і рускай мовай! Рускі раманіст можа вывесці ў сваім рамане людзей усіх саслоўяў і кожнага прымусіць гаварыць сваёй мовай: адукаванага чалавека — мовай адукаваных людзей, купца — па-купецку, салдата — па-салдацку, мужыка — па-мужыцку. А маларасійская гаворка адна і тая ж для ўсіх саслоўяў — сялянская...» І далей: «Праставатасць сялянскай мовы абмяжоўвае ўкраінскую паэзію сферай «мужыцкага жыцця»[1].

Безумоўна, у такім поглядзе на ўкраінскую мову, у такой ацэнцы яе магчымасцей ёсць пэўная аднабаковасць, што тлумачыцца часам, у які жыў В. Г. Бялінскі. Аднак цяжка спрачацца са сцверджаннем крытыка, што пакуль літаратурная мова не стане па-сапраўднаму шматграннай у стылістычных

[1] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, 1903, т. VI, стар. 201.

адносінах, пакуль у ёй пануе стыхія бытавой мовы і нераспрацаваны разнастайныя кніжныя стылі, пісьменніку цяжка, а часам і немагчыма, даць дакладны моўны і псіхалагічны партрэт прадстаўнікоў «не-сялянскіх» саслоўяў.

Як вядома, беларуская мова ў літаратуры 19 стагоддзя гучала перш за ўсё як мова «мужыка» — цёмнага, забітага, асмеянага, які тым не менш не жадаў адмовіцца ад такой жа асмеянай, «хамскай», «хлопскай» мовы. На мове гэтай не друкаваліся кнігі, не выдаваліся газеты, не вяліся канцылярскія справы. Сфера ўжывання яе — выключна бытавая.

Вялікую па свайму часу смеласць праявілі аўтары паэм «Тарас на Парнасе» і «Энеіда навыварат», узвёўшы на літаратурны Парнас беларускага мужыка, зрабіўшы «хамскую» мову гэтага мужыка мовай багоў, мовай паэзіі. Неабходна мець на ўвазе, што многім сучаснікам паэмы гэтыя здаваліся толькі цікавым літаратурным казусам: мужыцкі дыялект і раптам у якасці паэтычнай мовы! І, нават завучваючы на памяці гэтыя таленавітыя творы (а такіх, што ведалі гэтыя паэмы, было нямала сярод інтэлігенцыі), многія ўсё ж лічылі, што «мужыцкая» мова, на якой так цікава размаўляюць багі і антычныя героі, толькі і падыходзіць для такіх вось «пародый» на літаратуру і на літаратурную мову. Аб тым, што магчыма «сур'ёзная», а тым больш вялікая літаратура на гэтай мове, Дагадваліся вельмі не многія. Што датычыцца абывацельскага асяроддзя, дык яно проста адмаўлялася ўсур'ёз прымаць і мову беларускага селяніна, і тыя рэдкія творы на гэтай мове, якія хадзілі па руках.

Беларуская мова заставалася ў асноўным мовай сялянскай масы, таму і ў літаратуры мова гэтая гучала як «мужыцкая»: стылістычна яна была замацавана за вобразам мужыка. Вядома, што ў школьных драмах 17-18 стагоддзяў мужыка і іншых «нізкіх» персанажаў пазнавалі на сцэне па беларускай мове. «Высакародныя» і «адукаваныя» героі размаўлялі на «панскай» мове. У 19 стагоддзі стылёвыя функцыі, магчымасці беларускай мовы ў літаратуры значна пашырыліся: у ДунінаМарцінкевіча чыноўнік, «паніч» і нават «пані» часам размаўляюць на беларускай мове, хоць часцей на польскай.

Неабходны былі вялікія і глыбокія сацыяльныя змены ў грамадскім жыцці, ва ўсім складзе думак і пачуццяў людзей, каб беларуская, «мужыцкая» мова ўспрыймалася ў літаратуры не як мова пэўнай сацыяльнай групы людзей, а як мова цэлага народа, мова сапраўды літаратурная. Перш чым маглі з'явіцца творы з вялікай разнастайнасцю сацыяльных тыпаў і характараў (а без гэтага раман немагчымы), трэба было прарабіць велізарную працу па стылістычнаму ўзбагачэнню, літаратурнай апрацоўцы мовы.

Многа павінны былі папрацаваць энтузіясты роднай мовы, каб беларуская літаратурная мова стала дастаткова багатай для стылёвай характарыстыкі не толькі мужыка, але і інтэлігента, салдата, чыноўніка і г. д. Але самае важнае заключалася ў тым, каб працоўная маса беларускіх гарадоў і вёсак сапраўды пачала адчуваць сябе народам: толькі ў гэтым выпадку і беларуская мова магла загучаць як мова цэлага народа, а не толькі «мужыцкая». А гэта прыйшло не само па сабе і не дзякуючы дзейнасці асобных прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі, гэта прыйшло разам з рэвалюцыйным уздымам.

Мы ведаем, што Я. Купала і Я. Колас таксама адчулі сябе **беларускімі** паэтамі толькі пад уздзеяннем агульнага ўздыму народнай і нацыянальнай самасвядомасці. Я. Купала ўспамінаў:

«Яшчэ да рэвалюцыі 1905 года мне трапіліся кніжкі вершаў Марцінкевіча і Багушэвіча, і, наколькі памятаю, я імі надзвычайна захапіўся, не бессвядома, таму што ўжо ў гэты час я адчуваў сацыяльную і нацыянальную несправядлівасць да беларускага працоўнага люду... Я ўсведамляў, што кніжкі на беларускай мове не горш за іншыя, таму што ў іх гаварылася пра гора блізкіх мне людзей, з якімі я разам фізічна працаваў.

Гэта канчаткова вырашыла, што я беларус і што адзінае маё прызванне — служыць свайму народу ўсімі сіламі сваёй душы і сэрца»[1]

Купала і Колас пачалі з таго, на чым спынілася беларуская літаратура 19 стагоддзя,— са сцверджання права мужыка «чалавекам звацца», з барацьбы за яго права мець літаратуру на роднай мове. Цікава бачыць, як разам з тым паступова пашыраецца і ўзбагачаецца аспект паказу селяніна і наогул чалавека ў творах Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, З. Бядулі, Цёткі. Духоўны свет селяніна ў «Новай зямлі» намнога багацей за духоўны свет селяніна ў Дуніна-Марцінкевіча і Багушэвіча.

Для таго каб апавядаць пра селяніна, матэрыяльна і духоўна абрабаванага панамі і падпанкамі, Ф. Багушэвічу дастаткова было той маларапрацаванай, чыста бытавой мовы, якой гэты паэт карыстаўся. Праз такую мову асабліва каларытна можна было «знутры» абмалёўваць светаўспрыйманне цёмнага, забітага, але пасвойму вельмі дасціпнага мужыка, дакладней — «непрыняцце» гэтым мужыком свету, у якім столькі непатрэбнага і не зразумелага яму. Каб паказаць багацце духоўнага жыцця селяніна (а іменна гэтым вызначаецца змест і пафас «Новай зямлі»), патрэбна была мова больш багатая, больш рознастылёвая, больш літаратурна апрацаваная.

---

[1] Я. Купала. З аўтабіяграфічных матэрыялаў. Полымя № 6, 1946, стар. 126.

Той, хто ў «Энеідзе навыварат» высмейваў «высокія формы» класіцызма, не толькі не меў патрэбы ў мове літаратурна апрацаванай, а, наадварот, шукаў слоў, выразаў, паняццяў як мага больш «нізкіх», «грубых», далёкіх ад якой-небудзь культурнай і літаратурнай традыцыі. Адчуваецца, што ў паэме спецыяльна падбіраюцца самыя што ні ёсць правінцыялізмы і дыялектызмы. Гэта толькі ўзмацняе сатырычны і парадыйны эфект апавядання пра традыцыйных антычных герояў.

Тую мастацкую задачу, якую ставіў М. Багдановіч у сваіх вершах на антычныя матывы, мовай «Энеіды навыварат» вырашыць нельга было. Тут патрабавалася мова, багатая не толькі чыста бытавымі, але і кніжнымі асацыяцыямі і адценнямі.

На аснове жывой беларускай народнай мовы, на аснове той літаратурнай мовы, што пакінулі ім папярэднікі, Купала і Колас разам з іншымі пісьменнікамі пачатку 20 стагоддзя распрацоўваюць літаратурную мову, якая давала магчымасць маляваць чалавека ва ўсёй складанасці яго духоўнага жыцця, паказваць быт яго ва ўсім багацці жыццёвых фарбаў і адценняў. Сам час, эпоха (асабліва паслярэвалюцыйная) садзейнічалі інтэнсіўнаму ўзбагачэнню беларускай літаратурнай мовы не толькі бытавымі, але і кніжнымі стылямі. У той час, калі ствараліся апошнія раздзелы «Новай зямлі» (а пасля Кастрычніка напісана большая частка паэмы), беларуская мова стала мовай навукі, газет, радыё, справаводства. Гэта надзвычай пашырала яе стылёвыя магчымасці. Іменна гэтай, багатай стылёвымі адценнямі мовай і напісана «Новая зямля». Другой мовай Я. Колас і не мог бы стварыць такіх карцін народнага жыцця, цудоўных малюнкаў быту і духоўнага свету чалавека працы.

У чым жа аўтар «Новай зямлі» пайшоў далей за пісьменнікаў 19 стагоддзя ў сэнсе мастацкай характарыстыкі быту, паказу чалавека і яго псіхалогіі?

Мы ведаем, што некаторыя пісьменнікі 19 стагоддзя, такія як Ян Чачот, Баршчэўскі, былі не столькі мастакамі, колькі этнографамі. Іх цікавіў перш за ўсё этнаграфічны, а не сацыяльны і штодзённы быт беларусаселяніна.

Этнаграфізм вельмі адчуваецца яшчэ і ў стылі вершаваных рэчаў Дуніна-Марцінкевіча. Вядома, не этнаграфічная, а іменна сацыяльная цікавасць да беларускага селяніна з'яўлялася асновай творчасці гэтага першага беларускага пісьменніка-прафесіянала. За этнаграфізмам твораў Дуніна-Марцінкевіча, за аўтарскім рамантычным захапленнем старажытнымі легендамі і абрадамі, святочным бытам беларуса заўсёды адчуваецца жаданне дапамагчы прыгоннаму селяніну, неяк упрыгожыць і аблегчыць яго жыццё.

Паэт імкнецца даць абрабаванаму народу нейкую духоўную страву, вярнуць яму яго ж фальклор у літаратурна апрацаваным выглядзе.

Трэба мець на ўвазе і другое.

Многія паэтычныя творы Дуніна-Марцінкевіча звернуты не столькі да селяніна, колькі да пана, да аўдыторыі «адукаванай».

Паэт імкнуўся абудзіць цікавасць і спачуванне да прыгоннага селяніна ў тых, хто, на думку яго, мог зрабіць лёс селяніна не такім цяжкім. Вось для гэтага і патрэбен яму этнаграфічны каларыт.

На першы погляд — гэта не зусім лагічна. Паэт хоча выклікаць у эксплуататараў спачуванне да «мужыка», але замест таго каб маляваць пакуты і няшчасці яго, ён распісвае святочны быт сялян, якія толькі тым і заняты, што слухаюць «баечніка» Ананія, танцуюць, спяваюць і г. д.

Але, мабыць, паэт ведаў тых, да каго ён звяртаўся. Расказаць панам і падпанкам пра тое, які мужык цёмны, забіты, няшчасны, значыла толькі пацвердзіць іх перакананне, што лепшай долі мужык і не заслугоўвае.

Такая ўжо логіка эксплуататараў.

Не задумваючыся над тым, чаму прыгонныя рабы цёмныя і неадукаваныя, панства «здзіўлялася»: якія могуць быць патрэбы ў істоты, якая ледзь нагадвае чалавека? Дунін-Марцінкевіч і. стараўся паказаць гэтаму «панству», што мужык не такі грубы, дзікі, якім лічаць яго, што і жыццё і быт яго па-свойму яркія, маюць сваю паэзію.

Каб сцвердзіць такі погляд на селяніна, не было патрэбы ў паказе рэальнага, штодзённага побыту яго. Дастаткова было перадаць этнаграфічныя рысы гэтага быту.

«Логіку эксплуататараў», іх погляд на мужыка добра ведаў паэт-дэмакрат Ф. Багушэвіч.

З болем за мужыка і нянавісцю да паноў і іх «панскай логікі» Ф. Багушэвіч піша свой верш «Дурны мужык, як варона».

Весь свет кажа, б'ець у звона:
«Дурны мужык, як варона!»
Гэта такі справядліва:
Ен дурнейшы ад вароны,
І не дзіва — было б дзіва,
Каб мужык ды быў вучоны.
Дык крычыце ж, біце ў звона:
Дурны мужык, як варона!
Да навукі ён не браўся,
Закасіўся, заараўся;
Дурнем умрэ, як радзіўся.
Сам сабой дурным зрабіўся.
Ведама, мужык-хамула —

Ад навукі адвярнула!
Дык крычыце ж, біце ў звона:
Дурны мужык, як варона!

У адрозненне ад Дуніна-Марцінкевіча дэмакрат Ф. Багушэвіч не «ўпрыгожвае» мужыка, каб «вывесці яго на людзі», не стараецца расфарбаваць яго быт, зрабіць мову яго больш «ласкавай», «мяккай». Наадварот, ён свядома «агрубляе» і мужыка і мову яго. У вершах «У судзе», «Быў у чыстцы» і т. п., звяртаючыся да «адукаванай» аўдыторыі, Ф. Багушэвіч як бы гаворыць: вось мужык, якім вы яго ўяўляеце сабе (цёмны, дзікі, неадукаваны), вось мова яго, якой яна вам здаецца (грубая, каравая), але наколькі гэты праставаты мужык дасціпнейшы і больш чалавечны за панкоў, што ведаць яго не хочуць, і як добра мова гэтага цёмнага мужыка агаляе пачварнасць і непатрэбнасць панскага ладу жыцця!

Прадаўжаючы традыцыю «Тараса на Парнасе», Ф. Багушэвіч стварае каларытны тып праставатага ў паводзінах, але па-свойму дасціпнага селяніна, які дае спаю прасцяцкую на першы погляд, а калі ўдумацца,— знішчальную ацэнку жыццю і звычкам «адукаванага панства». Мужык Багушэвіча — яркая індывідуальнасць. Аднак гэта збіральная індывідуальнасць. Гэта не Антось, Янка ці Міхал — гэта збіральны вобраз праставатага, наіўнага і па-свойму мудрага беларускага мужыка, якім зрабілі яго ўмовы жыцця.

З твора ў твор у Багушэвіча пераходзіць па сутнасці адзін і той жа псіхалагічны тып беларускага селяніна.

У кожным новым творы яго — тая ж збіральная, вельмі каларытная індывідуальнасць цёмнага, праставатага, але назіральнага і дасціпнага селяніна. Ад імя такога селяніна часцей за ўсё і вядзецца апавяданне ў творах Ф. Багушэвіча.

Гэты псіхалагічны тып селяніна не абышлі і пісьменнікі пачатку 20 стагоддзя, бо самі ўмовы жыцця стваралі яго і ў часы Купалы і Коласа. Пад пяром Якуба Коласа тып гэты атрымаў па-сапраўднаму майстэрскую завершаную характарыстыку. Мы маем на ўвазе раздзелы «Новай зямлі»: «Па дарозе ў Вільню», «Дзядзька ў Вільні», «На Замкавай гары».

Малюючы Антосева «хаджэнне» ў Вільню, Якуб Колас вяртаецца непасрэдна да вопыту і псіхалагічных фарбаў пісьменнікаў 19 стагоддзя. За межамі свайго паселішча дзядзька Антось з вельмі дасціпнага і здольнага на ўсе рукі звычайнага селяніна раптам вырастае ў фігуру фальклорна-збіральную, нават эпічную. Гэта ўжо як бы не дзядзька Антось — увішны, спрытны, з мяккай дзіцячай усмешкай, жывымі разумнымі вочкамі чалавек, а нейкая збіральная фігура беларускага мужыка, што раптам вырасла на гарадскім бруку сярод варожага лагера, сярод чысценькіх і тлустых панкоў і падпанкаў.

Ужо на вакзале дзядзька пачынае «вайну»:

Плячук тут дзядзька прымарудзіў,
Крутнуўся моцна навакола,
Чуць з ног не збіўшы балагола,
Ды наступіў на бот падпанку,
Зато між цел прабіў палянку
Ён гэтым моцным паваротам,
У цвёрды грунт упёршысь ботам.

Дзядзька рашуча, хоць і не без страху ў душы, уламваецца туды, дзе пра яго, «сярмягу», ні чуць, ні ведаць не жадаюць. Праўда, на кожную новую, нязвыклую для яго рэч дзядзька Антось налятае знянацку і на хвіліну губляецца, як разгубіўся ён, калі наляцеў, «узбіўся» на слуп, якіх тут для нечага «нарабілі». Праўда і тое, што «забіты дух яго вякамі ўжо чуе страх перад панамі». Але калі дзядзька і губляецца, то ненадоўга. У яго ёсць сялянская настойлівасць. Не звяртае на яго ўвагі патрэбны чыноўнік? Няхай сабе. Дзядзька можа і пачакаць.

Стаіць наш дзядзька, не адходзіць.
«Ну што ж? няхай пяром паводзіць.
Не на дажджы я, часу маю,
Не пан я, трохі пачакаю»,

І дзядзька перамог.

Чыноўнік лыпнуў зноў вачыма,
Як бы на цёшчу ці айчыма,
Зноў у паперы ён уткнуўся,
А дзядзька наш не зварухнуўся.
Злаваць чыноўнік пачынае,
Што дзядзька вытрыманасць мае.
Чыноўнік злосны не стрымаўся:
— Табе чаго тут? — запытаўся...

Смешная фігура дзядзькі Антося паступова вырастае ў гэтых апісаннях у фігуру сапраўднага гаспадара жыцця. Бо ўсе гэтыя надзьмутыя панкі — толькі «порхаўкі», што лезуць з зямлі пасля дажджу. Чалавек працы — вось хто стварае ўсё каштоўнае ў жыцці. Праўда, чалавек працы яшчэ ў загоне, з ім не хоча лічыцца нават пісарчук. Але дзядзька і тут можа «трохі пачакаць». Не можа быць, каб не прыйшлі іншыя часы...

Ф. Багушэвіч, ды і амаль уся беларуская літаратура 19 стагоддзя, сказалі не больш пра беларускага селяніна, яго аблічча, псіхалогію, чым Якуб Колас у тых раздзелах «Новай зямлі», дзе ён апавядае пра падарожжа дзядзькі ў Вільню. У гэтых раздзелах Колас, уласна кажучы, даў мастацкае завяршэнне псіхалагічнага тыпу беларускага селяніна, так грунтоўна распрацаванага папярэднікамі Якуба Коласа.

Але тут і паўстае пытанне: што новае ўнесла беларуская літаратура пачатку 20 стагоддзя і ў прыватнасці аўтар «Новай

зямлі» ў паказ чалавечага характару? Перш за ўсё прыходзіцца гаварыць аб разнастайнасці характараў, створаных Купалам і Коласам. Калі для твораў Ф. Багушэвіча быў уласцівы па сутнасці адзін збіральны псіхалагічны тып селяніна, то ў адной паэме «Новая зямля» мы знаходзім некалькі ярка індывідуалізаваных тыпаў. Гарачы, нястрыманы рабацяга Міхал вельмі адрозніваецца ад Антося — чалавека мяккага, вельмі непасрэднага, не без дзівацтваў. А якая разнастайнасць у паэме тыпаў другарадных: добры чалавек і не вельмі добры гаспадар Хадыка з яго прыслоўем «ядзяць іх мухі з камарамі», ганарысты сабака і даносчык Абрыцкі, якога так правучыў дугой дубаваты Пшавара, і др.

У літаратуру прыходзіць сапраўдная індывідуалізацыя і псіхалагізацыя.

Дзякуючы таму, што ў працэсе ўзбагачэння і нармалізацыі беларуская мова перастала быць стылістычнай адзнакай мужыка, і толькі мужыка, паяўляецца магчымасць даваць паўнакроўныя псіхалагічныя тыпы прадстаўнікоў не толькі сялянства. Такая мова дазваляе і псіхалогію селяніна раскрываць з большай глыбінёй і больш рознабакова.

У «Новай зямлі» быт — штодзённы. Колас, калі гэта патрэбна, шырока выкарыстоўвае народныя абрады, песні і г. д. для характарыстыкі жыцця і духоўнага свету беларускага селяніна. Раздзел «Падгляд пчол» у гэтым сэнсе нагадвае нечым «Вечарніцы» Дуніна-Марцінкевіча. Аднак у Коласа і этнаграфічны матэрыял цалкам падпарадкаваны рэальнай бытавой плыні жыцця, чаго не было ў Дуніна-Марцінкевіча.

У «Новай зямлі» асабліва поўна выявілася мастацкая сталасць, якой беларуская літаратура дасягнула на парозе 20 стагоддзя.

Наш нацыянальны літаратурны шэдэўр «Новая зямля» ўзнік, такім чынам, на самым пераломе, калі літаратура беларуская пераадольвала недахопы мастацкай маладосці, калі літаратурная беларуская мова станавілася многастылёвай, калі ў літаратуру прыходзіў штодзённы быт чалавека, прыходзіла сапраўдная псіхалагізацыя і індывідуалізацыя.

У дакастрычніцкі час шлях беларускай літаратуры да творчай сталасці праходзіў у нялёгкіх умовах. Беларуская літаратура ўвесь час павінна была сцвярджаць свае права на існаванне, гістарычнае права беларускага народа тварыць культуру на роднай мове. Нельга зразумець ідэйнага зместу ні аднаго дакастрычніцкага твора беларускай літаратуры, калі не ўлічваць, у якой атмасферы здзекаў, насмешак, недавер'я да іх справы прыходзілася тварыць Дуніну-Марцінкевічу, Ф. Багушэвічу, Я. Купалу, Я. Коласу, М. Багдановічу, З. Бядулі.

І таму, аб чым бы канкрэтна ні пісалі гэтыя мастакі, амаль у кожным творы іх заключаецца захаваная ці адкрытая палеміка з тымі, хто не хацеў прызнаваць ні народа беларускага, ні мовы яго, ні літаратуры. Здавалася б, вельмі далёкі ад гэтай палемікі М. Багдановіч у сваіх творах на антычныя матывы ці ў творах аб каханні («Зорка Венера»). А між тым у вершах гэтых усё палемічна, уключаючы і самую форму. Уводзячы ў беларускую літаратуру традыцыйную форму санета, трыялета, рандо, М. Багдановіч як бы гаварыў гэтым: вось як натуральна і проста можна пісаць на мове беларускага мужыка аб самых высокіх пачуццях і ў самых класічных формах.

У свой час, калі адзін з рэакцыйных літаратараў заявіў у рускім часопісе аб тым, што беларускі народ мала здатны да культурнага развіцця, у абарону беларускага парода выступіў Дабралюбаў — прадстаўнік прагрэсіўнай, рэвалюцыйнай Расіі. Дабралюбаў пры гэтым раіў розным «тэарэтыкам» пачакаць, пакуль пра свой народ скажуць самі беларусы.

Аб сваёй здольнасці да гістарычнага прагрэсу працоўны беларускі парод не раз заяўляў, падымаючы паўстанні супраць рэакцыянераў — магнатаў і самаўладства. Сваю «здатнасць» да гістарычнага прагрэсу беларускі рабочы клас і сялянства паказалі і ў рэвалюцыі 1905 года, якую ўзначаліў рускі пралетарыят. Іменна гэтая рэвалюцыйная бура і абудзіла да творчасці цэлую плеяду беларускіх пісьменнікаў, у іх ліку — Купалу і Коласа. Як бы пры святле маланкі ўбачылі яны народнае жыццё, чорную долю працоўнага чалавека, сілу народнага гора і сілу нянавісці народнай. І яны, Купала і Колас, зрабіліся песнярамі і гэтага гора і гэтай сілы.

Янка Купала і Якуб Колас з найбольшай паўнатой паказалі свету, хто такі працоўны беларус, куды ідзе ён, што нясе «на сваіх плячах», чаго ён хоча. Паэма-раман Якуба Коласа «Новая зямля» з'явілася найбольш энцыклапедычным мастацкім творам, у якім паэт імкнуўся паказаць свету працоўнага беларуса ва ўсіх сферах яго сацыяльнага, матэрыяльнага і духоўнага жыцця. Сацыяльныя імкненні дарэвалюцыйнага беларускага сялянства і тут жа — паэзія земляробчай працы, зацятая нянавісць працоўнага беларуса да пана і побач — сямейны быт, паэзія дзяцінства, беларускай прыроды і г. д.— такі шырачэзны дыяпазон ахопу жыцця ў «Новай зямлі». Твор гэты ва ўсёй нашай літаратуры вылучаецца іменна шырынёй ахопу і паказу народнага жыцця. Гэта, аднак, не робіць «Новай зямлі» зборам жанравых карцін: «Новая зямля» — сюжэтна стройны, з вельмі канкрэтнай мастацкай ідэяй твор.

Мы падкрэсліваем іменна шырыню ахопу жыцця ў «Новай зямлі», бо з самага пачатку, як толькі з'явіўся гэты твор, крытыка наша не згаджалася прымаць «Новую зямлю» ва ўсім багацці яе

зместу, і доўгі час спрабавала ўціснуць твор у вельмі куцую вульгарызатарскую схему. А паколькі ні ў якую схему твор гэты не ўкладваўся (як не ўкладваецца ў схему і само жыццё), з'явіліся глыбокадумныя разважанні аб тым, што Якуб Колас у «Новай зямлі» ідэалізуе хутар, дробнаўласніцкія інстынкты і т. п. Безумоўная заслуга нашага літаратуразнаўства апошніх год у тым, што яно рашуча адкінула гэтыя бяздоказныя і не вельмі разумныя тэарэтызаванні ідэйна і эстэтычна глухіх людзей, якія не здольны былі разгледзець, што перад імі твор, да якога трэба падыходзіць з меркай непараўнальна большай, чым была ў іх пад рукамі.

Але ці бачым мы ўсё багацце ідэйнага і мастацкага зместу «Новай зямлі» і сёння? Ці не звузіўся і наш погляд у вельмі патрэбнай барацьбе з вульгарызатарскім разуменнем коласаўскага твора: барацьба з адной крайнасцю і аднабаковасцю вельмі часта выклікае да жыцця супрацьлеглую крайнасць і таксама аднабаковасць.

Ідэйны змест і пафас «Новай зямлі» звычайна вызначаецца так: «Смерцю галоўнага героя паэмы Колас развенчвае дробнабуржуазныя ілюзіі сялянства, паказвае іх поўны крах». Але чамусьці лічыцца, што «развянчаць» дробнабуржуазныя ілюзіі сялянства паэт можа, толькі паказаўшы, што жыццё «перавыхавала» самога Міхала. І хоць у паэме няма паказу псіхалагічнага працэсу, які прывёў героя да адмаўлення ад мэты ўсяго жыцця — ад набыцця зямлі, а ёсць толькі трагічная нечаканасць — хвароба і смерць Міхала, тым не менш у большасці артыкулаў пра «Новую зямлю» можна прачытаць тое ж, што напісана і ў каментарыях да сямітомнага збору твораў Якуба Коласа, а іменна: «Толькі перад смерцю Міхал пераконваецца ў тым, што шлях яго быў памылковы, што здабыць зямлю і волю можна, толькі перабудаваўшы жыццё нанова». Вывад гэты ніяк не вынікае з усяго сюжэта паэмы, ён асноўваецца выключна на адной фразе (прытым даволі алегарычнай), якая вырвалася ў героя перад смерцю:

> Бог не судзіў мне бачыць волі
> І кідаць зерні ў свае ролі...
> Зямля... зямля... туды, туды, брат,
> Будуй яе... ты дай ёй выгляд...
> На новы лад, каб жыць **нанова**...
>
> (падкрэслена мною — **А. А.**)

Нельга, ігнаруючы ўвесь ідэйна-эмацыянальны і псіхалагічны змест твора, хапацца за прадсмяротную фразу героя і будаваць на ёй «тэарэтычны» вывад аб тым, што герой «усвядоміў» і г. д. Бо, калі гаварыць нават аб гэтай фразе, то і ў ёй чуецца, што Міхал

застаўся верным мэце ўсяго жыцця свайго: «бачыць волю і кідаць зерні ў свае ролі».

«Зямля… зямля… туды, туды, брат»,— і такім завяшчальным стогнам памірае Міхал — быццам марскі падарожнік, якому і перад канцом мроіцца жаданае — «зямля!», але які з болем усведамляе, што не ўбачыць яму ўжо берага, не ступаць па зямлі.

Ці паказвае паэт, што герой выбірае няправільны, фальшывы шлях свайго вызвалення? Безумоўна, паказвае. У гэтым, пісаў Якуб Колас у прадмове да «Новай зямлі» выдання 1934 г., «вялікі і сапраўдны трагізм» героя, бо «ўласны кавалак зямлі, свая гаспадарка, да якой з усёй палкасцю свайго сэрца імкнецца Міхал і якой бачыць ён сваё вызваленне, не могуць даць яму гэтай волі, гэтага вызвалення». Асаблівы трагізм сітуацыі іменна ў тым, што выключную палкасць свайго сэрца, вялізную сілу жадання ўкладвае герой у міражную мэту, і ў тым, што ён так і «згарае», застаючыся мерным сабе, верным сваёй нерэальнай мэце. І няма ніякай патрэбы рабіць нацяжкі, даказваць, што перад самай смерцю героя «азарыла», што ён у гэты момант пераконваецца» і г. д. Памылковасць шляху героя ў Новай зямлі» раскрываецца эмацыянальна, а не псіхалагічна, не праз усведамленне героем «памылковасці свайго шляху» і г. д., а праз трагізм лёсу чалавека, абраўшага гэты памылковы шлях.

Паказваючы трагізм жыццёвага шляху свайго героя, паэт разам з тым з усёй шчырасцю і сілай свайго таленту паэтызуе і мару Міхала аб зямлі, якая пазбавіць яго ад «панскіх пут», і самую зямлю, і працоўнага чалавека, які толькі і можа «прывесці яе да ладу», «даць ёй выгляд». Сказаць аб гэтым крытыка наша ў поўны голас не адважваецца. Яна знаходзіць тут лоўкі ход: аказваецца, зямля для Міхала — «толькі сродак» і ні ў якой ступені не мэта.

А між тым, Якуб Колас не быў бы вялікім рэалістам, калі б, малюючы селяніна канца 19 стагоддзя, ён прымусіў бы яго глядзець на зямлю, выключна як на сродак вызваліцца ад пана, і не паказаў бы, што ўся сістэма поглядаў гэтага селяніна на шчасце, будучыню, на жыццё чалавека, увесь маральны кодэкс яго асноўваюцца на ўяўленні аб зямлі і аб працы на ёй, як аб нечым самым трывалым і галоўным. Зямля для такіх, як Міхал ці Антось,— не толькі «сродак», але і «матухна», «карміцелька», «святая святых» усяго, што ёсць у жыцці.

Хоць і цяжка працаваць на чужой зямлі, якую, магчыма, заўтра прыйдзецца пакінуць «чорту лысаму», і ўсё ж Антось заўсёды ўсю душу ўкладвае ў сваю справу. Ён не працуе, а «імшу правіць».

Вось як праходзіць малацьба:
Ну, хлопцы: зараз дамо жару!

Саб'ем пасадаў яшчэ з пару.—
Снапы ў радочкі палажылі,
Так і дзяды яшчэ вучылі,
Каб каласы ды з каласамі,
А да пярылаў гузырамі.
— Ну, грымнем, хлопцы, каб звінела! —
І пяць цапоў ідуць у дзела.
Не малацьба, а бубнаў хоры!
Здаецца б, цэпам вадзіў хворы!
Бічы кладуцца так рытмічна,
Само гудзенне іх музычна;
Снапы не ўлежаць, скачуць самі
І сыплюць жыта пад бічамі,
А дзядзька рэй вядзе, гукае
І адным крыкам памагае:
— Дай, дай яму, брат! дай з-за вуха!
Гэ-гэх, скачы, баба-псяюха! —
Гудуць снапы ўгары празорца,
Ідзе работа дружна, спорна,
Аж падшыбае іх ахвота,
Бо мае свой захоп работа.

Антось апошнімі словамі лае ранейшага гаспадара зямлі — «гультая» і «абібока», што запусціў зямлю, даў ёй «задзернавець». А на касьбе:

Пахібка знойдзецца якая,
Наш дзядзька першы не ўтрывае,
І на пакошу тыкне пальцам:
Бяда няўмекам і нядбальцам,
Хто шнур зжуе няроўным плехам —
Антось яго ўжо дайме смехам…

Сам жа ён «заложна і цярпліва ў зямлю укладваў свае сілы». І колькі паэзіі бачыць Якуб Колас у гэтай блізкасці чалавека да зямлі, у светаадчуванні чалавека працы:

Калі ўжо сонейка прыгрэла,
Антось на полі кончыў дзела
І выпраг коніка сівога,
Свайго памочніка старога.
Сівак з вялікім здавальненнем
Прайшоўся вольна загуменнем
І, баючыся ашукацца,
Раллю панюхаў, стаў качацца
З такім засосам і ахвотай,
Бакі намуляўшы работай.
Антось глядзеў і пацяшаўся
І ціха сам сабе смяяўся.

Праўда, Антосеў брат Міхал працуе леснікам, а не па зямлі. І ён працаўнік добрасумленны, але не да спадобы яму такі лёс: ва ўсім залежаць ад «пана ляснічага», які, калі захоча, можа аблаяць,

прымусіць кідаць абжытае месца і перабірацца на новае, і наогул можа пазбавіць сям’ю Міхала кавалка хлеба. Гэтага не было б, калі б Міхал меў сваю зямлю, сваю гаспадарку. Так думае Міхал, і тым часцей думае аб гэтым, чым больш адчувае пад сабой панскую ўладу.

Міхал ідзе, і думкі ходзяць,
І ў пункт адзін яны прыводзяць:
Каб як зямлі сабе прыдбаць
І службы гэтае не знаць.

І калі з вобразам Антося звязана паэзія земляробчай працы, паэзія працоўнага жыцця, то з вобразам Міхала — зацятая сялянская дума аб тым, каб не ведаць над сабой пана, «панскіх пут». Аднак разрываць гэтыя дзве ідэйна-эмацыянальныя плыні «Новай зямлі» ніяк нельга. Сцвярджаць, што для Міхала зямля — толькі «сродак», і не адчуваць, што і яго мары аб зямлі асветлены паэзіяй земляробчай працы, значыць вельмі збядняць і вобраз Міхала і змест усяго твора.

Дык чаму ж і ў імя якой логікі змест твора ў нас заведама збядняецца?

Атрымалася так, што крытыка наша, услед за тымі, з кім яна сёння не згаджаецца, услед за крытыкай 20-х — пачатку 30-х гг., недастатковую ўвагу звяртае на тое, у якіх канкрэтна-гістарычных умовах стваралася «Новая зямля» і што ў тых умовах азначала паэтызацыя сялянскай мары аб зямлі. Падыходзячы да гэтага пытання без усякага гістарызма, некаторыя крытыкі 20-х — пачатку 30-х гг. з лёгкай рукі Л. Бэндэ ў марах Міхала аб уласнай зямлі бачылі пераклічку з «кулацкімі настроямі», якія перашкаджалі калгаснаму будаўніцтву. Палемізуючы з гэтым прымітыўным поглядам на твор аб дарэвалюцыйным жыцці сялянства, мы часта хапаемся за асобныя радкі з паэмы («на новы лад, каб жыць нанова» і г. д.), замест таго, каб улічваць той канкрэтнагістарычны сэнс, які ўкладваў паэт у твор аб спрадвечным імкненні селяніна да вольнай працы на зямлі.

Паспрабуем удумацца, што на самай справе азначала паэтызацыя сялянскіх мар аб зямлі ў тыя часы, калі паэма пісалася.

Якуб Колас пачаў пісаць «Новую зямлю» ў 1910 г., скончыў у 1923 г. Твор гэты народжаны эпохай сацыяльнай рэвалюцыі, на сцягу якой было: «фабрыкі — рабочым, зямлю — сялянам, мір — народам». І ніяк нельга ацэньваць ідэйнай задумы «Новай зямлі» з пункту гледжання пазнейшых задач рэвалюцыі — калектывізацыі і г. д., а іменна так падыходзіла ў свой час крытыка да гэтага твора.

Першыя радкі «Новай зямлі», першыя малюнкі яе створаны Якубам Коласам у мінскім астрозе, куды паэт папаў за ўдзел у арганізацыі нелегальнага настаўніцкага з’езду. Між іншым,

прыгадалі яму і петыцыю, якую пісаў настаўнік Міцкевіч, ад імя сялян, патрабуючы ў пана вярнуць захопленыя ім сялянскія землі. Гэта быў час, калі аграрнае, зямельнае пытанне з'яўлялася воссю рэвалюцыйнага руху на Беларусі. Пісаць у гэты час эпічны твор аб зямлі, паэтызаваць яе, паэтызаваць сялянскія мары аб зямлі — азначала пісаць аб тых сацыяльна-псіхалагічных прадпасылках, якія ўздымалі на рэвалюцыйную барацьбу мільёны сялян. Пісаць аб зямлі ў гэты час — азначала пісаць аб рэвалюцыі.

Заканчвалася паэма ў 1922-1923 гг. Сацыялістычная рэвалюцыя здзейсніла векавую мару сялянства аб зямлі. Чалавек працы стаў гаспадаром жыцця, здаровы маральны кодэкс працоўнага чалавека — асновай дзяржаўнай маралі. Паказваючы пакутны і трагічны жыццёвы шлях дарэвалюцыйнага сялянства, яго імкненне да вольнай працы на зямлі, Колас тым самым паэтызаваў рэвалюцыю, што дала народу магчымасць быць гаспадаром свайго лёсу, сваёй працы, гаспадаром зямлі.

Рэвалюцыя пойдзе далей, паняцце «свая зямля» стане сцягам тых, хто будзе стаяць на шляху сацыялістычнай перабудовы вёскі. У аповесці «Адшчапенец» (1931 г.) Якуб Колас скажа сваё мастацкае слова пра гэты наступны этап рэвалюцыі.

Паэма ж «Новая зямля» назаўсёды застанецца эпахальным творам, народжаным тым этапам рэвалюцыйнай барацьбы на Беларусі, калі пытанне аб зямлі было ў цэнтры ўвагі.

Не патрэбна ніякіх крыўдных нацяжак, ніякага чараўніцтва вакол асобных радкоў і сафістычных тэзісаў для таго, каб убачыць і паказаць велізарнае ідэйнае значэнне «Новай зямлі». Для гэтага патрэбен толькі гістарычны падыход да мастацкай задумы твора, жаданне і ўменне бачыць усё багацце зместу «Новай зямлі».

* * *

Мы сказалі пра ўменне бачыць усё багацце зместу «Новай зямлі» і тут жа агаворваемся: гэта немагчыма. Для аднаго чалавека — немагчыма.

Паэма-раман «Новая зямля» належыць да ліку тых шэдэўраў мастацтва, пра якія ніколі не будзе сказана «апошняе слова».

Такі лёс мастацкіх твораў сапраўды эпахальных, у якіх праўда свайго веку перадана з велізарнай сілай, у якіх жыццё паказана ва ўсім багацці яго форм і граней. Праходзіць пэўны час, і па-новаму ўспыхваюць усе грані такога твора, становяцца бачнымі якасці, якія раней нікім не заўважаліся.

Пра мову народа Кузьма Чорны сказаў: «Яна жыве, а не існуе». Тое ж самае можна сказаць і пра сапраўды мастацкі твор: ён жыве, і ў кожную новую эпоху па-новаму. Кожная эпоха па-свойму прачытвае «Іліяду», «Фауста», «Яўгенія Анегіна». Не так, як у

20-я ці 30-я гг., чытаем мы сёння і «Новую зямлю». Але ці «прачыталі» мы яе так, як можна было б, ці не абядняем мы гэтага твора? Думаецца, што абядняем, хоць зроблена ў сэнсе вывучэння гэтага твора нямала. Але ў адносінах да «Новай зямлі» заўсёды будзе мала.

У рэдактарскай рабоце ўжываецца выраз: «свежае вока». Апошнюю карэктуру газеты прачытвае чалавек, які да гэтага свядома не чытаў ні аднаго матэрыялу, што ўвайшоў у нумар. Чалавека такога і называюць «свежае вока». «Свежае вока» здольна лепш бачыць памылкі і промахі, чым тыя, што чыталі ўжо нумар, «зачыталі» яго.

Калі твор доўга і дэталёва вывучаецца, часам узнікае пагроза, што яго «зачытаюць». Паэтычная атмасфера твора, канкрэтны змест яго пачынае губляцца за нагрувашчваннем тэарэтычных разважанняў. Мы не супраць тэарэтычных разважанняў, мы супраць таго, каб твор «зачытваўся». І таму мы за тое, каб час-ад-часу твор прачытваўся нанова, «свежым вокам», з тым, каб праверыць, ці ўвесь вобразны і эмацыянальны змест твора «ідзе ў работу», ці не час ужо глыбей адчуць задуму мастака.

Такая мэта і ставілася ў дадзеным артыкуле.

Кажуць, стукні вялікім молатам па маленькім званочку — ён адгукнецца ледзь чутна, стукні маленькім малаточкам па вялізным звоне, і ён прагучыць, як гром. Удзячная гэта справа для даследчыка — мець справу з вялікім звонам, мець справу з такім творам, як «Новая зямля».

Вяртаючыся да таго, што вышэй гаварылася пра «Новую зямлю» як пра беларускі раман у вершах, яшчэ раз учытаемся ў яе змест, услухаемся ў магутны і такі чысты, «срэбны» паэтычны гук гэтага «цар-звона» беларускай паэзіі.

* * *

Мой родны кут, як ты мне мілы!..
Забыць цябе не маю сілы!
Не раз, утомлены дарогай,
Жыццём вясны мае убогай
К табе я ў думках залятаю
І там душою спачываю.
О, як бы я хацеў спачатку
Дарогу жыцця па парадку
Прайсці яшчэ раз, азірнуцца,
Сабраць з дарог камені тыя,
Што губяць сілы маладыя,—
К вясне б маёй хацеў вярнуцца.

З невялічкай і чыстай крынічкі лірычнага пачуцця, лірычных успамінаў аб «вясне» свайго жыцця пачынаецца раман-паэма аб жыцці беларускага працоўнага люду. Рэчышча лірычных успамінаў

усё расшыраецца, усё паглыбляецца. Вось ужо рачулка філасофскага роздуму аб «законах, жыццём напісаных», уліваецца ў гэта лірычнае рэчышча, вось ужо ўзнікае жывы малюнак лесу, лугу, «пасады лесніковай». І ўсё гэта пакуль што застаецца лірычным пачуццём, хоць і робіцца ўжо карцінай:

Вось як цяпер перада мною
Устае куточак той прыгожа,
Крынічкі вузенькае ложа
І елка ў пары з хваіною,
Абняўшысь цесна над вадою,
Як маладыя ў час кахання,
У апошні вечар расставання...

Яшчэ шырэй разліваецца плынь лірычнага пачуцця паэта: на хвалях гэтага пачуцця пераліваюцца — быццам сонца выкацілася — прамені шырокай і такой мудрай аўтарскай усмешкі:

У глыбі двара стаяла хата
І выглядала зухавата
Паміж запушчанай будовы,
Як бы шляхцянка засцянкова,
Што ў дзень святы каля касцёла,
Чуць-чуць падняўшы край падола,
Так важна ходзіць з парасонам,
Спадніцай верціць, як згонам,
З дарожак пыл, пясок зганяе
І ў вочы хлопцам заглядае.

Рэчышча лірычнага роздуму, лірычнага пачуцця настолькі пашыраецца і паглыбляецца, паэтычная плынь становіцца такой моцнай, што цяпер усё, абы толькі папала ў гэтую плынь — панясецца наперад, захопленае магутным разлівам паэтычнай думкі. І вось ужо не толькі хвалі і прамені сонца на іх, але і камені, вывернутыя з карэннем «нёманскія дубы» нясе, цягне за сабой магутная рака, што пачалася з крынічкі. Здаецца, няма ў жыцці нічога, што не стала б паэзіяй, будучы захопленым у плынь аўтарскага пачуцця: самая празаічная рэч ператвараецца ў «золата паэзіі».

Дзень быў святы. Яшчэ ад рання
Блінцы пякліся на сняданне
І ўжо пры печы з чапялою
Стаяла маці... Пад рукою
Таўкліся дзеці, заміналі,
Або смяяліся, спявалі.

Тут усё, што пападае ў поле зроку аўтара, становіцца паэзіяй: «услон», «дзяжа», «апалонік», які

...то і дзела
Па дзежцы боўтаў жвава, смела
І кідаў цеста ў скавародкі.

Якой паэзіяй дзяцінства вее ад гэтых празаічных рэчаў, калі аб іх бярэцца апавядаць Якуб Колас! Здаецца, што можа быць

паэтычнага ў снеданні? Але вось прачытаеце раздзел «За сталом», і хоць, магчыма, вы не зможаце нічога расказаць аб тым, як учора праходзіла снеданне ў вас дома, што гаварылася і што цікавага было за сталом, затое вы на ўсё жыццё запомніце, як снедала сям'я Міхала: як налівала маці верашчаку і як на яе «падгатаўлялі ўжо атаку,— на гэта хлопцы былі хваты», як тыя ж хлопцы (А іх — быццам «снапкоў на току») «аладкі кроілі ў квадраты, хоць геаметрыі не зналі». Запомніцца вам і спрэчка Міхала з братам:

А пападалася там скварка,
Была між імі чуць не сварка:
— Бяры, Антось! — Я намакаўся,
Бяры, брат, ты: ты больш цягаўся,—
І спрэчку тым яны канчалі,
Што гэту скварку разразалі.

Захопленая магутным лірычным пачуццём, з якога бярэ пачатак паэма, гэтая бытавая эпічная плынь усё ўзмацняецца і пашыраецца. І вось ужо яна, бытавая плынь апавядання, убірае ў сябе і лірыку, і філасофскую думку і промень аўтарскай усмешкі. Паэма паступова разліваецца ў раман, «Новая зямля» становіцца паэманраманам.

Услухайцеся, якая, амаль празаічная, свабода апавядання ў «Новай зямлі», і адначасова як проста, здаецца, без усякага намагання, умее Якуб Колас звычайнае, бытавое слова ператва-рыць у паэзію.

Калі ж хто, часам, з ім не зладзіць,
То дзядзька толькі вус пагладзіць,
Але не скажа ён нічога,
Бо ведаў, чым даняць малога,—
Гаворыць з тым, з кім дзядзька ў згодзе:
— Калі такі ён, ну, то годзе! —
І дзядзька змоўкне, пачакае,
Кісет дастане і закурыць
І вочы чутачку прыжмурыць,
Як бы і ў памяці не мае
Таго, што з хлопцам пасварыўся.
— А як авёс наш урадзіўся?
Схадзіць бы ў Ліпава, пабачыць! —
Ужо знаюць дзеці, што то значыць
Гаворка дзядзькава такая,
Куды ён вуды закідае:
У Ліпава пайсці з ім! божа!
І хто ўстаяць прад гэтым можа!
Ды гэта ж свята, ягамосці!
Набок тут норавы і злосці!
І мяккім робіцца паганы —
Хоць ты кладзі яго да раны.

З гэтай бытавой, паўсядзённай плыні жыцця і вырастае той лейтматыў пошукаў, мар, надзей Міхала, які з кожным раздзелам гучыць усё больш безнадзейна і трагічна, і тым больш безнадзейна і трагічна, чым з большай «палкасцю свайго сэрца» імкнецца герой да сваёй мэты.

Вось паснедала сялянская сям'я, і наступіла невялікая мінута пярэдыху перад працоўным днём:

А дзядзька сеў курыць на ўслоне.
Зладжыўшы шчыльненька далоні,
Міхал сядзеў, не варушыўся
І ў мыслі нейкія ўглыбіўся.
Ды маці з дзядзькам добра зналі,
Дзе тыя мыслі вандравалі,
Што іх гарнула, што туліла
І дзе было ім гэтак міла.
Даўно ўжо бацька жыў думою
Разжыцца ўласнаю зямлёю
І не залежаць ні ад кога,
Не знаць начальства ніякога.

І калі Міхал вёў размову пра зямлю, то «з такім жарам, што бацьку ўсе дазвання, як бы ксяндза таго казанне, так шчыра слухалі...»

Міхал ведае, чым можна зацікавіць жонку і Антося. Жонцы ён кажа, што там гароды добрыя «і надта родзіцца капуста», а Антося лягчэй за ўсё завабіць тым, што «рэчка ёсць, а рыбы, рыбы!»:

Як сонца, твар яго свяціўся,
І ад прыемных ціхіх смехаў
Чуць не за вуха вус заехаў.

Але калі для жонкі Міхала і для Антося — гэта толькі далёкая і нерэальная мара, то Міхал увесь жыве думкай пра тое, каб прыйсці да мэты. Міхал — натура дзейная, здаецца — у ім увесь час гарыць нейкі ўнутраны агонь, які час-ад-часу можа прарвацца сярдзітым вокрыкам на дзяцей, крыўдай на жонку.

Душэўны агонь гэты ўспыхвае ва ўсю моц, калі новы ляснічы ні за што пачаў лаяць яго, Міхала:

Міхал маўчаў, ды нечакана
Ён сам як рушыцца да пана!..
Ляснічы зразу ўзад падаўся.
— Чаго пан гэтак раскрычаўся?
Завошта пан мяне так лае?
Згарыць яна няхай такая
І служба гэта, і пасада,
І гэта крыўда, й гэта здрада,
І гэта панская адплата!..
Міхал тут плюнуў, завярнуўся —
Хоць раз, ды добра агрызнуўся.

Такому чалавеку, як Міхал, асабліва цяжка быць бяспраўным служкам у пана: чалавек гарачы, натура актыўная, дзейсная — ён павінен быць ледзь не парабкам у пана ляснічага, чалавеку сумленнаму — яму трэба круціцца ў асяроддзі, дзе ўсё трымаецца на даносах і падкусваннях, чалавек працавіты — ён усяго сябе вымушаны аддаваць чужой, нялюбай, панскай справе.

Не верыць, што можна выбіцца з такога становішча, для Міхала значыць не жыць. А само жыццё, сама служба раз-по-раз напамінаюць яму:

...няма, брат, ходу,
Хоць з моста кідайся ты ў воду;
Няма зямлі свае і хаты,
І мусіш гнуцца, як пракляты.

Здаровая, сумленная, такая багатая працоўная натура селяніна Міхала не можа мірыцца з тымі пачварнымі формамі жыцця, у якія пастаўлены беззямельны селянін. Увесь змест «Новай зямлі» падпарадкаваны задачы паказаць, раскрыць душэўнае багацце чалавека працы і тым самым сцвердзіць права гэтага чалавека на лёс лепшы, чым у Міхала і яго сям'і.

Чым багацейшым паўстане перад чытачом душэўнае жыццё чалавека працы, тым больш выявіцца пачварнасць тых умоў, у якія пастаўлены ён, тым больш карыкатурна будзе выглядаць прэтэнзія паноў гаспадарыць у жыцці.

Вось заявіліся паны на паляванне, на «панскую пацеху», а ты, Міхал, чамусьці павінен клапаціцца:

Бадай тут іх нуда паела!
Вязі з гумна для іх салому
І стол цягні апошні з дому,
Каб мелі дзе на чым пажэрці,
Бога не нашага вы чэрці.

У лесе, дзе Міхал, як дома, сярод збажыны, што вырасціў Антось, паны — зусім лішняе і нікому непатрэбнае.

І не толькі ў лесе ці ў полі паны «лішнія», такім жа непатрэбным выглядае і іх «гарадское жыццё». Дзядзька Антось, як бы ў адказ на прыезд гарадскіх паноў, аддае ім «візіт» — едзе ў Вільню. Ён ходзіць па гарадскім бруку, «адзін за дзесяць робіць груку» і дзівіцца:

Ото паноў! О божа мілы!
Якія гладкія іх рылы!
Якія вусы і бароды.

На што яны маглі б згадзіцца, разважае Антось:

Паставіць бы іх у гароды —
Ні вераб'і і ні вароны
Не смелі б сесці на загоны.

Чалавек працы ў Якуба Коласа — маральны крытэрый усяго, што ёсць у жыцці. Варта было звычайнаму селяніну, дзядзьку

Антосю, з’явіцца на віленскім бруку, як усё тут неяк здрабнела, 'быццам сярод панкоў раптам вырасла фігура новага Гулівера...

І камічным у раздзелах пра дзядзьку ў Вільні выглядае не столькі дзядзька Антось, колькі панкі-ліліпуты, што 'бегаюць, мітусяцца вакол Гулівера і звысоку паглядаюць на «хама», які аднекуль з’явіўся тут.

Зацятая сялянская нелюбоў да пана ў «Новай зямлі» адчуваецца ва ўсім, у самой стылістыцы твора.

Вось як апісваецца сялянскі двор і яго жыхары:

У кампані важнай з індыкамі,
І, распусціўшы хвост мятлою,
Павук пахаджываў з павою,
Як пан вяльможны, радавіты;
У кутку двара каля карыта
Шнырылі качкі-плюскатухі;
Япрук заможны, лапавухі
Спацыраваў паміж платамі...
А каля кухні пад аконцам
Сабакі грэліся на сонцы —
Таксама панскае пароды,
І ім было жыццё, выгоды.

З кім жа яшчэ параўнае селянін фанабэрыстага павука, лянівага тоўстага япрука, лайдакаватага сабаку, як не з панам?

Бо гэта ён, пан, панскі лад жыцця засцяць свет героям «Новай зямлі».

І, здаецца, ужо наблізіліся яны да сваёй мэты — набыць зямлю і вырвацца з панскіх пут. Ужо і зямлю нагледзелі ў Хадыкі, і ў Вільню дзядзька з’ездзіў, па канцылярыях пахадзіў. Аднак Антося ўсё больш і больш бярэ роздум; грошы, запрацаваныя потам, плывуць, бо кожны пісарчук стараецца «ў тваю сярмяжную кішэню спрытней, глыбей засунуць жменю».

Але ці ёсць, ці ёсць парука,
Што будзе сэнс мець гэта мука?
Ці дасць зямля табе збавенне
Ад злога панскага насення?
З адным рассватаешся тут,
Там у другі залез хамут.
Паны ж і розныя чынушы
І там патрапяць выбіць душы.

Што датычыцца Міхала, дык ён стараўся на гэтым не вельмі спыняцца ў думках, баючыся, мабыць, безнадзейнасці. У яго стане, з яго натурай чалавеку патрэбна абавязкова верыць у блізкае збавенне.

Адзін Міхал і грэў імкненне
Давесці справу да скончэння.

У тым і трагедыя гэтага чалавека, што ўвесь ён аддаецца справе безнадзейнай і марнай. Здаецца, што нават не хвароба, а гэты ўнутраны агонь марных надзей спаліў Міхала. І апошнія словы яго былі пра тое ж: пра волю, пра зямлю…

Усім эмацыянальным зместам свайго твора даводзячы, што надзеі Міхала на вызваленне ад «панскіх пут» праз набыццё зямлі былі марнымі, Я. Колас разам з тым паэтызуе вось гэтую сілу народнага імкнення да вольнай працы на зямлі. Апошнія раздзелы «Новай зямлі» былі скончаны ў час, калі гэтае імкненне ўжо здзейснілася праз сацыялістычную рэвалюцыю. У гэтых умовах трагізм памылковага шляху Міхала ўспрыймаўся асабліва востра.

* * *

Якраз у тым жа годзе, калі Якуб Колас пачаў пісаць «Новую зямлю», у «Записках северо-западного отделения Русского Географического Общества» з’явіўся артыкул В. К. Стукаліча. Ацэньваючы працы вядомага этнографа Н. Я. Нікіфароўскага і іншых рускіх этнографаў, якія стараліся сцвердзіць правільны погляд на беларуса і яго культуру, Стукаліч між іншым цікава характарызаваў уяўленні аб беларускім народзе, што бытавалі ў асяроддзі мясцовай чыноўніцкай інтэлігенцыі і шляхты. Вось якім уяўляўся беларускі народ і яго край гэтаму «адукаванаму» асяроддзю:

«Клімат няўстойлівы, сыры і нездаровы. Прырода аднастайная, панурая і бедная. Усюды бясконцыя багны, балоты. Народ грубы, цёмны і бедны, хілы і слабы фізічна. Мова няправільная і непрыгожая. Характар народа няўстойлівы. Крайняя грубасць пераходзіць у прыніжаную ўгодлівасць. Гультайства, бесклапотнасць, коснасць, схільнасць да п’янства, дробных краж — вось характэрныя рысы беларускай народнай масы. Адным словам, народ і краіна без мінулага і будучыні».[1]

Дзякуючы працы выдатных этнографаў — энтузіястаў Нікіфароўскага, Шпілеўскага, Шэйна, Раманава і другіх — вядомымі сталі багацейшыя скарбніцы беларускага фальклору.

Этнаграфічнае аблічча беларуса ў зборніках і працах гэтых вучоных ужо вызначылася даволі акрэслена. Беларуская ж літаратура пастУпова знаёміла чытача з жывым» беларускім селянінам, з яго паўсядзённым побытам. Асабліва поўна гэтая задача вырашалася ў «Новай зямлі» Якуба Коласа. Іменна ў гэтым творы сацыяльнае, гістарычнае, бытавое, маральнае, а таксама этнаграфічнае і моўнае аблічча беларускага народа выяўлена з асаблівай паўнатой.

---

[1] В. К. Стукалич. Н. ЯНикифоровский. «Записки северо-западного отделения Русского Географического общества». Кн. 1, 1910 г.

«Новая зямля» ў гэтым сэнсе — сапраўдная энцыклапедыя дакастрычніцкага жыцця 'беларускага народа.

У раздзеле «Каля зямлянкі» Якуб Колас пісаў:

Я буду рады, калі ўдасца
Маім людцам у вашай ласцы
Хоць на кароценькі часочак
Заняць хоць цесненькі куточак.
Жыццё іх, праўда, нецікава,
Пра іх нідзе не ходзіць слава,
Аб іх гісторый не складаюць,
Пра іх і песень не співаюць...

Пачынаючы свой твор, паэт як бы стараўся сказаць: вось ён, беларус, у самім існаванні якога сумняваліся, вось духоўны свет чалавека працы, які некаторым здаецца дзікуном, вось чым жыве, аб чым думае, як працуе, святкуе, вось як радуецца і як пакутуе беларускі працаўнік!

Нялёгкія ўмовы жыцця ў такіх, як Міхал і Антось, але няма ў працоўным асяроддзі нічога, што нагадвала б духоўную беднасць. Іменна багацце духоўных сіл чалавека з народа — вось што на першым плане ў «Новай зямлі» і што так упрыгожвае карціны народнага жыцця, намаляваныя Якубам Коласам. У гэтых адносінах «Новая зямля» была нечым прынцыпова новым у беларускай літаратуры дакастрычніцкага перыяду і з'явай вельмі своечасовай у літаратуры пачатку 20-х гадоў. Дакастрычніцкая літаратура (асабліва ў 19 стагоддзі) дала шмат рэалістычных малюнкаў жыцця працоўнага народа, матэрыяльна і духоўна абрабаванага эксплуататарамі. Разам з тым, літаратура раскрывала і духоўную перавагу працоўнага чалавека над тымі, хто лічыў яго за дзікуна.

І ўсё ж не было яшчэ твора, у якім бы не ў рамантычнай, а ў строга рэалістычнай форме, на бытавым матэрыяле выкрывалася б духоўнае багацце чалавека працы з такой сілай, мэтанакіраванасцю і паўнатой, як гэта робіцца ў «Новай зямлі». Іменна таму твор гэты, які завяршыў развіццё дакастрычніцкай беларускай літаратуры, так арганічна ўвайшоў у новую, савецкую літаратуру.

«Новая зямля» — гэта не толькі твор аб трагічным шляху селяніна, што не мог здзейсніць сваёй мары аб волі ў тых умовах, у якіх ён жыў. «Новая зямля» — гэта адначасова выдатны гімн чалавеку працы. Паэтызуючы працоўнага беларуса, Якуб Колас з найвялікшай дэталёвасцю малюе «каляндар» яго працоўнага жыцця, «труды і дні» беларускага селяніна. Нам дакладна вядома, як і чым жыве сям'я Міхала вясной, летам, восенню, зімой, у свята і ў будні.

Не вельмі шчодрае на радасці жыццё ў беларускага селяніна Міхала і яго сям'і. Але багатая душа ў гэтых людзей, і таму самыя простыя і няхітрыя радасці выглядаюць, як нешта надзвычай

яркае. Згарэла ў Міхала хата з варыўнёю», сям’я жыве ў зямлянцы. Але і гэтае жыццё не выглядае безнадзейным. Паэт лаканічна зазначае, што «зазнала жалю гаспадыня» і што «дужа з юрам спазнаваліс», і потым пераходзіць да апавядання пра штукарствы дзядзькі Антося, які ўмее пацешыць і сябе і дзяцей вельмі простымі рэчамі, напрыклад, наварыць клёцак з сокам.

Аптымізм народа, яго здатнасць быць моцным перад любой бядой выдатна перадаў Якуб Колас у «Нонай зямлі».

Усе радасці жыцця для герояў «Новай зямлі» звязаны з працай і яе вынікамі, хоць яны ведаюць і другое: як дрэнна і цяжка, калі праца твая ідзе на карысць «чорту лысаму», абясцэньваецца парадкамі, пры якіх ім даводзіцца жыць.

«Труды і дні» беларускага селяніна ў «Новай зямлі» малююцца рукой чалавека, які ведае і любіць тое, аб чым піша: ведае сялянскую працу, бачыў, як па-рознаму ўзыходзіць зімой і ўлетку сонца. Паэт не раз сам «абмыўся расою», і ён добра разумее стараннасць, з якой Антось выбірае касу:

Купіць касу — о, гэта штука!
Яшчэ больш важная навука —
Умець дагнаць касу да ладу
І даць ёй выклепку, асаду.
Мастак быў дзядзька і на гэта,
Ён ладзіў многа кос у лета
І так наклепле іх, асадзіць,
Што хто на касу ні паглядзіць,
То ажно ахне ўжо ад дзіва
Ці галавой кіўне маўкліва.

Кожная пара года ў «Новай зямлі» мае сваю асаблівую паэзію. І гэта заўсёды паэзія працы. Бо працуе не толькі селянін, але і сама прырода.

Вясна была яшчэ ўпачатку,
Але снягі ўжо раставалі.
І дружна ў полі балбаталі
Раўчкі, рачулкі, і ў грамадку
Яны ваду сваю зліваді,
Ад сну гаі, лясы будзілі
І людзям душу весялілі.
І ўсё патрошку ажывала:
На дрэве покаўка трашчала,
У сабе лісточак далікатны,
Пахучы, свежанькі, прыўдатны
На добрым сонцы гадавала.

Раўчакі і рачулкі «ваду сваю зліваюць», ад сну «лясы будзяць», людскую душу «весяляць»; покаўка на дрэве «гадуе ў сабе лісточак далікатны» — гэта не проста жыццё, гэта жыццё-праца прыроды.

Зіма «працуе» на вясну і на лета, лета — на восень, восень — на зіму.

Куцця. Марозна. Хмурнавата.
Сняжок падкідвае заўзята;
Снег на куццю — грыбы на лета,
Такая матчына прымета.

Так глядзіць на прыроду селянін, вачыма народа бачыць яе і паэт.

Земляроб і прырода ў Якуба Коласа працуюць як бы разам. Чым горш ставіцца да такіх, як Антось і Міхал, «адукаванае грамадства», тым з большай удзячнасцю прымаюць яны падарункі роднай прыроды. І чым цяжэй іх «зарабіць», гэтыя падарункі, тым даражэй яны для селяніна. А прырода дорыць свайму сапраўднаму гаспадару за яго цяжкую працу не толькі хлеб, але і прыгажосць. Бо іменна ён, працаўнік, толькі і здольны разгледзець прыгажосць там, дзе «мясцовая інтэлігенцыя» Стукаліча бачыла «аднастайнасць», панурасць і беднасць.

Адна работа за другою
Ідзе — плыве сваёй чаргою
То ў агародзе, то на полі
І не спыняецца ніколі;
І так у клопаце, ў рабоце,
Ці то ў няволі, ці ў ахвоце
Вясна мінецца, прыйдзе лета,
Тады штодня ўставай да света,
І агнявокая дзянніца,
Як маладая чараўніца,
Цябе сагрэе мілым смехам,
Авее духам чыстым бораў,
Палёў, лясоў, нябёс прастораў
І сыпне радасць нізкім стрэхам.
Ды толькі будзе той дастойны
Вітаць у ранічак спакойны
Златавалосую багіню,
Той да грудзей яе прыхіне,
Яе пацешыцца красою,
Хто сам абмыецца расою.

Толькі той, хто сам «абмыецца» расой і потам, здольны ўбачыць прыгажосць роднай прыроды-працаўніцы, здольны бачыць, як раніцой «мак чырвоны, раскрыўшы гожыя лісточкі», стараецца выткаць «прыўдалыя вяночкі», толькі той адчуе хмяльны пах прыняўшага сена, толькі той заўважыць, што «ружовы захад» пасля працоўнага летняга дня «повен ласкі», толькі той скажа:

Я шчасця большага не знаю,
Ці знаць яго ўжо не прыйшлося,
Як толькі тут, на сенакосе.

У гэтым поглядзе на прыроду, прыгажосць, працоўнае шчасце паэт не аддзяляе сябе ад народа. Эстэтычныя погляды народа, народная этыка — яго погляды і яго этыка.

Толькі ідучы ад народных уяўленняў аб жыцці, можна зразумець і самую паэтыку «Новай зямлі».

У свой час у артыкуле «Забыты шлях» Максім Багдановіч заклікаў беларускіх паэтаў усю ўвагу накіраваць на творчае асваенне беларускага фальклору. Каб паэзія беларускіх аўтараў, пісаў ён, мела нейкую вартасць і тым больш каштоўнасць для сусветнай культуры, яна павінна быць іменна беларускай. За гэтай паэзіяй павінна стаяць не адна толькі чалавечая, няхай сабе і таленавітая, індывідуальнасць аўтара, патрэбна, каб за ёй стаяў цэлы народ, з яго своеасаблівым светаўспрыйманнем, непаўторным нацыянальным абліччам.

Гэтую задачу пачынальнікаў новай літаратуры добра разумелі Купала і Колас. У іх была тая перавага перад выдатным талентам — Багдановічам, што ніхто другі не ведаў так поўна і блізка не толькі фальклор, але і самы штодзённы быт беларускага народа, яго светаадчуванне, як ведалі яны. Сведчаннем гэтаму і можа служыць «Новая зямля».

За гэтым творам сапраўды стаіць цэлы народ. Калі б патрэбна было для будучых часоў пакінуць толькі адзін твор, які б даў уяўленне аб тым, што такое беларускі народ, хіба не «Новую зямлю» назваў бы кожны з нас!

Паэтыка і жанравыя адзнакі сучаснай беларускай паэмы ў многіх адносінах далёкія ад таго, што характэрна для «Новай зямлі», і гэта зусім заканамерна. Змянілася само паняцце народнага, нацыянальнага характару беларуса.

Але «Новая зямля» вучыць нашых паэтаў самаму галоўнаму: за творам павінна стаяць не толькі таленавітая індывідуальнасць самога мастака, неабходна, каб за творам праглядваўся цэлы народ. І гэта датычыцца як зместу, так і самой паэтыкі твора.

* * *

Поўнасцю «Новая зямля» была надрукавана ў 1923 г. І адразу крытыка адчула:

«Цяпер ад гэтага манументальнага эпічнага твора шлях развіцця беларускай паэзіі ідзе да закончанага беларускага рамана» («Полымя», 1923, № 5-6).

І цікавей за ўсё тое, што ўжо ў паэтычным эпасе Якуба Коласа, у яго «вершаваным рамане» «Новая зямля» і ў другім вялікім паэтычным творы — «Сымон-музыка», як у зародку, заключаны былі два важнейшыя стылёвыя напрамкі беларускай эпічнай прозы 20-х гг.

Ад «Новай зямлі» — просты шлях развіцця да «Палескіх аповесцей» Якуба Коласа, да раманаў К. Чорнага. Эмацыянальна-рамантычная па стылю паэма Я. Коласа «Сымон-музыка» стаіць як бы ля вытокаў той стылёвай лініі беларускай прозы, якую пункцірна можна вызначыць аповесцю З. Бядулі «Салавей», аповесцямі і раманамі М. Зарэцкага, творамі М. Лынькова.

Зразумела, было б вялікай і непатрэбнай нацяжкай выводзіць беларускую эпічную прозу з паэм Я. Коласа. Размова ідзе аб іншым. Мы хацелі толькі падкрэсліць тое значэнне, якое меў паэтычны эпас Я. Коласа для станаўлення беларускага рамана.

Вядома, што К. Чорны збіраўся пісаць артыкул пра «Новую зямлю» і лічыў гэта вельмі адказнай справай. Выдатны беларускі раманіст як ніхто адчуваў значэнне гэтага твора для беларускай літаратуры.

Калі мы чытаем раман К. Чорнага «Зямля», недзе «за гарызонтам», як блізкае мора, адчуваецца «Новая зямля» Я. Коласа; калі мы чытаем пра тое, як біўся па сваёй «камяніцы» Леапольд Гушка, аслеплены міражнай марай, успамінаецца Міхал; калі мы бачым Астаповіча з рамана «Вялікі дзень», рукамі якога столькі прыгожага прынесена на зямлю, мы не можам не ўспамінаць пра герояў «Новай зямлі».

А між тым размова ідзе пра арыгінальнейшага і самабытнейшага раманіста, які заўсёды ішоў ад самога жыцця.

Гэта лішні раз даказвае, якое велізарнае ўздзеянне на беларускі раман аказала «Новая зямля».

3. Праблемы празаічнага рамана і аповесці

Беларускі раман як жанр пачаў складвацца ў эпоху вялікіх класавых бітваў, якія разгортваліся на прасторах шматнацыянальнай Расіі. А як вядома, у рэвалюцыйныя эпохі інкубацыйны перыяд грамадскіх працэсаў намнога скарачаецца. Не дзіўна, што і працэс станаўлення новай беларускай літаратуры ў 20 стагоддзі быў па дзіва інтэнсіўны, калі параўноўваць яго з літаратурным жыццём папярэдніх стагоддзяў. Асабліва бурна развіваецца беларуская літаратура ў паслякастрычніцкі перыяд, калі былі знішчаны перашкоды на яе шляху, калі беларускі народ атрымаў правы сацыялістычнай дзяржаўнасці, а культура і мова яго зрабіліся раўнапраўнымі сярод іншых культур і моў Савецкай Расіі.

20-я і 30-я гады ў беларускай літаратуры былі часам інтэнсіўнага станаўлення беларускай прозы побач з паэтычнымі і драматычнымі жанрамі. Пры гэтым, калі беларуская дакастрычніцкая проза была прозай «малых жанраў», дык паслякастрычніцкая проза — гэта проза рамана і аповесці перш за ўсё. Аб

савецкай літаратуры 20-30-х гадоў М. Горкі з задавальненнем гаварыў: «Усе пішуць раманы». Што датычыцца беларускай літаратуры, дык тут захапленне раманам было асабліва моцным.

Уласных традыцый рамана літаратура беларуская не мела, а між тым рэвалюцыйная эпоха ставіла нават перад першымі беларускімі раманістамі складанейшыя задачы, прад'яўляла да іх павышаныя патрабаванні: яшчэ не выпрацавалася па-сапраўднаму багатая і гнуткая празаічная манера апавядання (повествования), не было дастатковага вопыту празаічнай кампазіцыі, а беларускі савецкі раман ужо спрабуе даць шырокія карціны народнага жыцця, сацыяльна-гістарычныя панарамы рэвалюцыйнай барацьбы. І калі пры гэтым шырокія задумы часам не знаходзілі яшчэ адпаведна высокага мастацкага вырашэння, то ў гэтым нічога дзіўнага не было. Творчая культура прыходзіць не адразу не толькі да асобнага мастака, але да цэлай літаратуры. Шлях да гэтай культуры нашаму раману скарачаў вопыт блізкай беларускаму народу рускай літаратуры, а таксама ўкраінскай, польскай і іншых літаратур, у якіх жанр рамана меў значную традыцыю. Вялікае значэнне для станаўлення новага ў беларускай літаратуры жанра празаічнага рамана меў, як ужо адзначалася, вопыт беларускай паэмы, а таксама драмы. Праўда, драматургічная традыцыя нашай літаратуры была недастаткова багатай, і ў гэтым заключалася адна з прычын (не галоўная, але важная) таго, што беларускі празаічны раман 20-х гадоў некалькі злоўжывае апісальнай храналагічнай кампазіцыяй. Адной з адзнак маладосці беларускага рамана якраз і было няўменне будаваць сюжэт на аснове вострай драматычнай калізіі.

Як ужо адзначалася, гістарычна раман складваўся як шырокі сінтэз эпасу, драмы і лірыкі. Беларускі раман павінен быў шукаць і выпрацоўваць свой сінтэз, як, дарэчы, шукае яго кожны раманіст паасобку.

Вядома, беларускі раман перш за ўсё павінен быў выпрацаваць дастаткова багатую празаічную традыцыю, апавядальную культуру. Тое, чаго дасягнуў Я. Колас у сэнсе моўнай культуры ўжо ў дарэвалюцыйных апавяданнях, было добрым узорам для празаікаў. Але агульны ўзровень апавядальнай культуры ў прозе заставаўся недастаткова высокім. Іменна гэты недахоп кідаецца сёння перш за ўсё ў вочы, калі мы чытаем «Сокі цаліны» Ц. Гартнага ці раманы М. Зарэцкага. Моўная, апавядальная культура прозы з'яўлялася важнай, але не адзінай творчай праблемай, з якой сутыкнуліся першыя беларускія раманісты. Побач з гэтай паўставала не менш складаная праблема: праблема сюжэта, стварэння ў рамане сапраўды драматычнай калізіі.

Высокаразвіты жанр рамана ўяўляе сабой цікавую форму, дзе характары ствараюцца сродкамі апісання, але жывуць і дзейнічаюць па законах драматычнай калізіі, так што ствараецца ўражанне, што не героі ідуць туды, куды вядзе іх аўтар, а аўтар ідзе ўслед за імі і толькі апісвае іх **самастойныя**, незалежныя ад аўтара паводзіны і дзеянні. Такім чынам, у рамане ў рамках апісання як бы разыгрываецца самастойнае драматычнае дзеянне. Добра пра гэта сказаў Н. В. Гогаль:

«Раман не ёсць эпапея. Яго скарэй можна назваць драмай. Усё, што ні адбываецца, адбываецца таму толькі, што звязана занадта лёсам самога героя. Тут, як у драме, дапускаецца адно толькі надта цеснае злучэнне паміж сабою асоб...»[1]

Аб ролі апісання ў рамане Дзікенс гаварыў, што яно толькі «сцэна», на якой мы бачым людзей у дзеянні. У пісьме да Брукфільд Дзікенс так развіваў гэтую думку:

«Вы самі апавядаеце з уласцівай вам праўдзівасцю і шпаркасцю аб усіх падзеях, якія адбываюцца ў вашым апавяданні, у той час як дзеючыя асобы павінны былі размаўляць і дзейнічаць самі. Маё ўяўленне заўсёды такое, што калі я ствараў вобразы тых асоб, якія будуць выступаць на сцэне майго апавядання (повествования), іграць ролі ўжо не мая справа: я прадастаўляю слова ім самім»[2].

Беларускі празаічны раман пачынаў свой шлях як жанр з моцным эпічным (апісальным) і лірычным (фальклорна-паэтычная традыцыя) пачаткам. Драматычны пачатак у ім быў развіты менш.

Рух беларускага рамана да ўсё большай апавядальнай і сюжэтнай культуры, які прадаўжаецца і сёння, не роўны і вельмі супярэчлівы. Лічыць, што гэта рух па ўзыходзячай прамой, значыць вельмі спрашчаць праблему. Важна бачыць агульную тэндэнцыю накаплення жанравых традыцый. Кожнае пакаленне раманістаў павінна як бы ўсё пачынаць спачатку: спачатку, але з больш высокай ступенькі — вось у чым дыялектыка развіцця жанра рамана ў беларускай літаратуры.

* * *

Як вядома, новая беларуская літаратура вырастала на глебе фальклору і жывога побыту народа: кніжная традыцыя папярэдніх вякоў была амаль страчана. Варта прыгледзецца да першых беларускіх апавяданняў, першых празаічных спроб Францішка Багушэвіча, а потым Якуба Коласа, Змітрака Бядулі, Ядвігіна Ш., каб адчуць, што проза наша вырастала непасрэдна з самога побыту народа, з яго фальклору. Хочацца нават сказаць, што сам

---

[1] Н. В. Гоголь о литературе. М., 1952, стар. 145.
[2] Цытуем па кнізе В. Івашовай «Творчество Диккенса», 1954, стар. 360.

народны побыт нараджаў раннюю беларускую прозу, таму так блізка стаіць яна да народных жанраў: да бытавога анекдота (у Ф. Багушэвіча, а потым у Ядвігіна Ш. і А. Паўловіча), да казкі (у З. Бядулі), да народнай гумарэскі (у Я. Коласа).

Беручы вытокі ў фальклорных жанрах, беларуская дакастрычніцкая проза развівалася ў напрамку ўсё больш літаратурнай апавядальнай і сюжэтнай культуры, па шляху ўсё больш глыбокай рэалістычнай тыпізацыі, пераадольваючы натуралістычныя, вузкаэтнаграфічныя і стылізатарскія тэндэнцыі. І тут велізарнае значэнне для беларускай прозы меў літаратурны вопыт суседніх народаў, асабліва рускага.

Гаворачы аб характары і ўзроўні апавядальнай культуры ранняй беларускай прозы, неабходна зыходзіць перш за ўсё з канкрэтных ідэйна-мастацкіх задач, якія эпоха ставіла перад пісьменнікамі. Было б, напрыклад, смешнай недарэчнасцю ацэньваць мову парадыйна-сатырычнай паэмы 19 стагоддзя «Энеіда навыварат» з пункту гледжання яе літаратурнай апрацаванасці. Імкненне дабіцца парадыйнага, сатырычнага эфекту ў паэме пра «абмужычаных» антычных герояў вымушала аўтара ці аўтараў паэмы свядома выбіраць з народнай бытавой мовы іменна правінцыялізмы і дыялектызмы. Падкрэслена бытавая, стылістычна зніжаная мова патрэбна была і Ф. Багушэвічу, каб у такіх вершах, як «У судзе», «У астрозе», «Быў у чыстцы», «Скацінная апека», маляваць каларытную фігуру знешне праставатага, але на самай справе вельмі дасціпнага беларускага мужыка. Паэтычнае апавяданне ў Ф. Багушэвіча, як ужо адзначалася, вядзецца звычайна ад імя мужыка, яго мовай.

Давялося ж і мне быць на велькім судзе,
На Акружным судзе, гдзе усе ў грамадзе:
Мужыкі і папы, маскалі…
Хто у чым, як папаў,— ўсе туды ды туды,
Тут кажух, і шынель, і бурнос, лапсардак,
І сурдут, і мундзір…, а адзін быў і храк,—
(Так як куртка з хвастом) і брадзяжка была,
Прыйшлі ўсе, і Пантурчыха нават прыйшла…

(«У судзе»)

З твораў Ф. Багушэвіча паўстае абагульнены вобраз беларускага селяніна і раскрываецца, псіхалагізуецца гэты вобраз праз супрацьпастаўленне ўсяго «мужыцкага» (мовы, складу мыслення, перажыванняў, ацэнак) усяму «панскаму». Вобраз селяніна ў творах Ф. Багушэвіча — абагульненая індывідуальнасць беларускага мужыка. Канкрэтна індывідуальныя псіхалагічныя рысы, якія б адрознівалі аднаго селяніна ад другога, у Ф. Багушэвіча толькі яшчэ намячаюцца. У асобных творах духоўны свет «мужыка» раскрываецца не толькі праз адносіны селяніна да «панскага

свету», але і праз яго стаўленне да «свайго ж брата» — мужыка. Так у вершаваным апавяданні «Кепска будзе» намячаецца цікавы вобраз айчыма, які робіць для бяздольнага Аліндаркі тое, «што і бацька б можа шчэры не зрабіў».

Беларуская літаратура і ў прыватнасці проза пачатку 20 стагоддзя больш разнабакова і канкрэтна індывідуалізуе вобраз селяніна і наогул чалавека.

У паэмах Я. Купалы і Я. Коласа, у тамасаўскіх апавяданнях селянін таксама рэзка супрацьпастаўлены пану, але гэта ўжо канкрэтны чалавек — Антось, Міхал, Максім Заруба, Андрэй Плех... Вось апавяданне «Малады дубок». Тая ж традыцыйная тэма дакастрычніцкай беларускай літаратуры: мужык і пан. Але паглядзіце, як гэта тэма вырашаецца: праз псіхалагічную драму канкрэтнага чалавека — Андрэя Плеха, які, зрубіўшы панскі дубок, тым самым пазбавіў кавалка хлеба другога такога ж, як і сам, гарапашніка — лесніка Максіма, свайго сябра. Такую сітуацыю нельга раскрыць без мастацкага паглыблення ў псіхалогію канкрэтнага чалавека, індывідуальную псіхалогію.

Сітуацыя твора вынікае з грамадскіх умоў існавання сялян — герояў апавядання: народнае дабро — лес — належыць пану, але ахоўваць яго ад свайго ж брата селяніна вымушаны таксама селянін (ён мае з гэтага спосаб жыць). Канкрэтнае разгортванне сюжэта ў апавяданні залежыць ад індывідуальнасці кожнага з герояў, асабліва Андрэя Плеха. Калі б Андрэй Плех не быў чалавекам з чыстым сумленнем, чалавекам шчырым і рашучым (індывідуальныя рысы), не было б і псіхалагічнай драмы, праз якую пісьменнік вырашае складаную грамадскую жыццёвую праблему.

Іменна таму, што Андрэй чалавек рашучы і сумленны, ён пакутуе ад думкі, што па яго віне Максім страціў кавалак хлеба. Прызнаўшыся ў сваёй «віне» Максіму, ён ідзе да ляснічага, каб выбавіць Максіма з бяды.

Усё гэта здаецца вельмі простым, элементарным, але трэба адчуваць, які шлях беларуская літаратура павінна была прайсці, каб індывідуалізацыя чалавечых характараў стала **абавязковай** якасцю мастацкіх твораў.

Паказ жыцця праз строга індывідуалізаваныя думкі, адчуванні, паводзіны людзей немагчымы без высокаразвітай літаратурнай мовы. Новыя ідэйна-мастацкія задачы, што паўсталі перад беларускімі пісьменнікамі ў пачатку 20 стагоддзя, патрабавалі ўзбагачэння і пашырэння стылёвай базы літаратуры як за кошт бытавых, размоўных стыляў, так і за кошт публіцыстычнай, палітычнай і іншай «кніжнай» лексікі і фразеалогіі, якая пранікала ў мову народа ў сувязі з бурнымі грамадскімі падзеямі.

Тым больш, што проза патрабавала сваёй мовы, свайго моўнага сінтэзу.

У 19 стагоддзі, ды і ў пачатку 20 стагоддзя, «носьбітам і выразнікам развіцця літаратурнай мовы ў цэлым» (В. Е. Вінаградаў) на Беларусі з'яўлялася амаль выключна мова паэзіі. Літаратурнай беларускай мовай была перш за ўсё мова паэзіі.

І калі мы гаворым, што «мова прозы» складвалася не толькі на аснове размоўна-бытавой народнай мовы, але і беларускай літаратурнай мовы 19 і пачатку 20 стагоддзя, неабходна мець на ўвазе, што «літаратурная» ў той час азначала перш за ўсё — «паэтычная». І хоць у самой паэтычнай мове «Тараса на Парнасе», «Дудкі беларускай» і г. д. было вельмі многа звычайнай бытавой размоўнасці, але ўсё ж гэта была мова паэзіі. Проза павінна была ўзняць новыя пласты бытавой беларускай мовы, эстэтызаваць іх у адпаведнасці з законамі празаічнай апавядальнасці, па-новаму, шырэй, смялей сінтэзаваць бытавыя, фальклорныя, паэтычныя, газетна-палітычныя і іншыя стылі мовы. Асабліва смела і шырока робіць гэта ў дакастрычніцкі час Я. Колас. Без гэтага Я. Колас-празаік не мог бы дабіцца той высокай ступені індывідуалізацыі і псіхалагізацыі чалавечых характараў, якая заўважаецца ў найбольш значных яго дакастрычніцкіх апавяданнях.

Як і Зм. Бядуля, Я Колас схільны паэтызаваць «мову прозы». Але адначасова ён імкнецца да паглыбленага псіхалагічнага аналізу чалавечых паводзін, асабліва ў апавяданнях «(Малады дубок», «Дзеравеншчына», І Іёманаў дар» і некаторых іншых. Псіхалагічны аналіз прад'яўляў да мовы асаблівыя патрабаванні, але вычашы знаўца народнай беларускай мовы Я. Колас ужо у дакастрычніцкіх апавяданнях паказаў, якім багаццем экспрэсій валодае жывое слова беларускага народа.

Гаворачы аб дакастрычніцкай прозе, нельга забываць таго факту, што і «Бацькава воля» Ц. Гартнага (першая частка рамана «Сокі цаліны») была напісана ў асноўным у 1914-1916 гг. Праўда, надрукавана «Бацькава воля» была толькі ў 1922 г., хоць асобныя ўрыўкі з яе Ц. Гартны змяшчаў значна раней у газеце «Дзянніца». Выдаючы «Бацькаву волю» пасля Кастрычніка, Ц. Гартны, мабыць, некалькі дапрацаваў яе. Гэта неабходна ўлічваць.

4. «Сокі цаліны»

Першае выданне «Бацькавай волі» прымушае нас задумацца над ідэйна-мастацкім напрамкам творчасці капыльскага гарбара і пецярбургскага рабочага Зміцера Жылуновіча (Ц. Гартнага). У свой час, у 20-я гады, творчасць Гартнага рэзка супрацьпастаўлялася творам Купалы і Коласа як творчасць «пралетарскага рэвалю-

цыянера». Рэвалюцыйны характар твораў Купалы і Коласа пры гэтым усяляк ігнараваўся. Падставай для такога супрацьпастаўлення служыла тое, што асноўным героем Ц. Гартнага з'яўляўся не селянін, як у Купалы і Коласа, а рабочы ці ва ўсякім выпадку рамеснік.

Ступень жа рэвалюцыйнай актыўнасці герояў гэтых пісьменнікаў, рэвалюцыйнай дзейснасці іх твораў не ўлічвалася. Не ўлічваўся ўзровень і характар класавай свядомасці героя дакастрычніцкіх твораў Ц. Гартнага.

Дарэчы сказаць, сам Ц. Гартны не вылучаў сябе з той купалаўска-коласаўскай літаратурнай традыцыі, якая была найбольш моцнай у дакастрычніцкай беларускай літаратуры. Цікава, што хоць герой яго «Бацькавай волі» (выданне 1922 г.) і з'яўляецца рабочым, але не пралетарскія, а іменна сялянскія рысы яго псіхалогіі падкрэслівае і, так сказаць, паэтызуе пісьменнік. У пісьме да Зосі Рыгор Нязвычны прызнаецца: «Цэлымі днямі карпеючы ў фабрыцы і чуючы бясcціхны шум і грукат машын, мне здаецца, што гэта трашчаць і грукочуць не страшэнныя фабрычныя машыны, а калёсы мужыцкіх драбін да панарадаў, хутка коцячыся з гор па камяністым, каляіністым сцежкам родных палеткаў...»[1]

Яшчэ больш выразна паэтызуецца сялянскае, нацыянальна звужанае светаадчуванне героя «Бацькавай волі» ў такім апісанні:

«З неба глядзелі мільёны зор, большых і меншых, міргаючых і бліскаючых, трымаючых вышэй і ніжэй... Панавала дзіўная сціш! І вось, сярод гэтай сцішы луналі пявучыя мелодыі беларускай вясёлай песні. Стройным хорам мяккіх галасоў выходзілі яе зыкі з набалелых, спрацаваных грудзей бадзёрае, рэзвячае моладзі; разносіліся па ўсім мястэчку, паднімаліся к небу, зорнаму і цёпламу, ды танулі ў яго глыбокай цемні. Рыгор дужа любіў гэткія абразы роднага краю, і, чуючы блізкія сэрцу, свае песні, якія ён бывала распяваў сам кожны дзень і вечар, на'т не забываючы і на чужыне, яму рабілася бязмерна шчасна і дорага тое, што ён сёння ізноў тут, дома, у сваім мястэчку, дзе радзіўся, рос і пражыў многа гадоў, дзе ўсё-ўсё яму так блізка і знаёма, пачынаючы ад нівы і канчаючы высокім прыветным небам. Жывучы ў вялікім і шумным чужым горадзе, ён толькі і чуў, што грукат і шум, стук і бразг, толькі і бачыў, што сухіх чэрствых людзей, чужых не толькі чужому, а адзін другому, нез'яснёных, зацягнутых клейкаю сілай у свае ўласныя будзённыя клапоты, непрыветлівых, бесспагадных, з якімі нельга боязна перакінуцца словам-другім, не толькі каб падзяліцца сваімі думкамі, жаданнем, парадавацца, парадавацца ці пасумаваць разам. Халодныя бы. каменне бруку! А тут — ат тут што!

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 5-6.

Кожны чалавек, кожная хата табе знаёма; кожны стрэчны аддасць шчырае прывітанне, загавора з табою з першага разу, як быццам бы ён знаём з табою некалькі гадоў. Ды на што тое знаёмства: кожнага любога чалавека лёгка з аднаго ўзірку распазнаць з ног да галавы, да ногцяў, зверху да глыбіны. Не баішся нікога, не баішся нічога: страчаеш Якава ці Грышку, Сёмку ці Янку, прыпыніш, пагутарыш, парадзішся, потым развітаешся, як з братам, як з бацькам. Вось гэта дык пекнасць, вось гэта дык краса! Некарысная людская душа прадыктавала яе, не з заднім інтэрасам яна праводзіцца, а сама Творчая сіла ўлажыла яе, як непрыменную часціну ў пук жыццёвых законаў, упляла ў вянок людскіх стасункаў. «Ох, не!»... уздыхнуў Рыгор, падышоў к капцу вуліцы і, узіраючыся на вялікі пекны сад, здаецца, як ён прыпамінае Карпа Смыка — аднаго з харошых і паважаных гаспадароў сілкаўскіх: «я б ніколі не выбіраўся з свайго краю, з роднага мястэчка, нікуды, каб не злая сіла, каб не горкі лёс, што вымушаюць мяне на гэта. Мне здаецца, што я ніколі не змагу прывыкнуць к гарадскому шуму, калі нядоля заставіць мяне доўга жыць на чужыне. Каб гэта мая воляі і сіла, я адгарадзіў бы свае Сілцы ад усякага чужога, прыкаваў бы сябе к ім і ўсю душу аддаў бы па збудаванне ў ім такога шчаснага, багатага і светлага жыцця, якому б кожны пазавідаваў бы...»[1] У наступным выданні «Бацькавай волі», а таксама працуючы над астатнімі часткамі «Сокаў цаліны» («На перагібе», «Крыжавыя дарогі», «Чырвоныя зарніцы»), Ц. Гартны стараецца падкрэсліць і паэтызуе ў Рыгоры Нязвычным якраз тыя рысы светаадчування, якія характарызуюць яго ўжо як пралетарыя. Напрыклад, прыведзенае вышэй месца пра «абразы роднага краю» гучыць ужо так:

«З другіх канцоў мястэчка даносіліся да яго вушэй стройныя песні моладзі, крык і выгукі. Рыгор прыслухаўся да знаёмых яму песень і варочаў у памяці нядаўняе мінулае, зараз далёка адляцеўшае ад яго і не выклікаўшае ў ім тых пачуццяў і настрояў, якія яму былі ўжыўны да паездкі і жыцця ў горадзе. Цяпер ён лішні раз адчуў, што ў яго жыцці прайшла высокая мяжа, паабапал якое два розных светы. Той свет, у каторым ён жыў да паездкі ў Рыгу, страціў сваю цнотную цікавасць, пашарэў і пахаладзеў. Той другі, з якім ён сустрэўся ў шумным бурлівым горадзе, сярод тысяч рабочых, новых для яго людзей, у заводскіх майстэрнях — гэты свет запаланяў яго нутро, заварожваў думкі і пачуццё. Рыгор адчуў, што тая прага наведаць Сілцы, з якою ён прасіўся на адпачынак, канцэнтравалася амаль выключна на жаданні ўгледзецца з маткаю, Зосяю ды з таварышамі. Іншыя матывы

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 62-63.

прадстаўлялі сабою нешта нямоцнае, крохкае, аджываючае. Грунт, на якім ён рос і гадаваўся, выглядаў кладкаю, пакладзенаю для пераходу з аднаго берага на другі. Калі давялося вярнуцца назад, то не для таго, каб гэта паўтараць часта, шкадуючы пакінутага, а з тым, каб яшчэ раз паглядзець на тое, што, магчыма, назаўсёды пакідаецца... І раптам прагучэўшая песня дзесьці ўлева ад яго паказалася Рыгору дужа мізэрнай і ціхай, калі ён перакінуў сваю думку ў грымлівыя сцены рыжскага завода...»[1]

Прыклады такія (а іх можна прывесці нямала) сведчаць, што Ц. Гартны стаў на шлях некалькі механічнай пераробкі, нават ломкі характару галоўнага героя, замест таго, каб прасачыць эвалюцыю светапогляду сялянскага хлапца, які рабіўся пралетарыем і свядомым змагаром супраць буржуазнага ладу. Атрымалася так, што аўтар з самага пачатку механічна «падганяе» вобраз вядучага героя рамана пад загадзя прынятую норму «стопрацэнтнага пралетарыя», а гэта надало ўсяму твору непажаданую статычнасць, ілюстрацыйнасць, а ў асобных выпадках (як мы ўбачым) прывяло і да ідэйна-мастацкага фальшу.

Пры ўсіх яго слабасцях, раман «Сокі цаліны» — цікавая з’ява ў гісторыі зараджэння і станаўлення беларускага рамана. Першая ў беларускай літаратуры спроба паставіць у цэнтры вялікага твора рабочага, пралетарыя — гэта, безумоўна, значная пісьменніцкая заслуга Ц. Гартнага. Адзначаючы гэта, мы не павінны ігнараваць даволі складанай эвалюцыі светапогляду пісьменніка, якая, як можна заўважыць, выявілася і ў творчай гісторыі «Бацькавай волі».

Раман Ц. Гартнага «Сокі цаліны» пачынаецца з даволі каларытных малюнкаў дарэвалюцыйнага жыцця беларускага мястэчка з яго своеасаблівым побытам, нялёгкай сялянскай працай, з яго фэстамі, кірмашамі, вяселлямі, плёткамі — жыццё павольнае і няяркае.

«У Сілцох самыя маленькія здарэнні, як вяселле, радзіны, нават асвячэнне хаты ці другія дробныя папойкі, былі нейкімі асобнымі навінамі, аб якіх стараліся праведаць усе мяшчане і аб якіх гутаркі знаходзілася па цэлыя тыдні. У такім ціхім стаячым жыцці, якое панавала ў Сілцох, і не дзіва, што ўсякая муха — заваруха: кожнаму назаляе аднакавасць да ачамернасці, набівае адваротную аскому і нават стамляе душэўна. Хоць і малейшая іначасць вее чымсь новым, хоць трошкі ды бурнейшым»[2].

І, вядома, для сілкоўцаў прыезд сына ўдавы Стэпы па пабыўку — не малая падзея.

Як-ні-як Рыгор Нязвычны — гарадскі чалавек, хоць, зразумела, багацця не нажыў, працуючы на заводзе. Ёсць матэрыял і

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Мінск, 1957, стар. 89-90.
[2] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 109.

для плётак. Да Зосі Прыдатнай сватаецца хлопец з багатай сям'і — Васіль Бераг, з якім сам поп «ручкаецца». Сілкоўцы ж добра ведаюць, што ў Зосі з Рыгорам была перапіска. Вядома, Рыгор ніякі не супернік Васілю, па думцы сілкоўцаў: хіба прамяняюць Прыдатныя багацея і «гаспадара» Васіля на «галяка» і «збегляца», «дэмакрата» Рыгора. Кожны быў бы не супраць «убіцца» ў радню да Берагаў.

Але ж прычыны для плётак і размоў ёсць. Моладзь цяпер не вельмі ахвотна падпарадкоўваецца «бацькавай полі», так што «валтузні» на пацеху сілкоўцам павінна хапіць.

І сапраўды, у Сілцах ёсць ужо людзі, сярод моладзі асабліва, якія не хочуць ісці прывычнымі бацькоўскімі сцежкамі. У нейкай сваёй форме, у «сілцоўскіх» маштабах, але і тут знаходзяць водгук новыя ідэі і новыя справы. «Мястэчка Сілцы і горад Рыга. Пецярбург. Нейкая сіла лучыла іх между сабою. Калыханне хваль жыццёвага мора раўнаважна ахапляе зямную кулю. Адлівы — прылівы. Аднакі ўзровень».

У асяроддзі новай, гатовай да сур'ёзных грамадскіх спраў моладзі і звычайная дзяўчына Зося Прыдатная робіцца больш смелай у сваіх імкненнях і парывах, у сваіх пачуццях да Рыгора.

Зося — прыгожая дзяўчына ў тым узросце, калі нясkладны падлетак пачынае адчуваць сябе жанчынай. Яна ведае, што бацькам да душы прыйшоўся Васіль з яго багаццем, што Рыгор для іх — толькі перашкода «шчасцю» дачкі. Але Зосю гэта мала абыходзіць. Прывыкшы да адноснай самастойнасці ў сям'і (яна ж не горш за бацьку можа і за плугам прайсці), Зося спадзяецца, што і на гэты раз будуць лічыцца з яе жаданнямі. А ўсе жаданні яе — быць побач з тым, каго яна кахае.

Вобраз Зосі — найбольш закончаны і найбольш паэтычны ў рамане.

«Расстаноўка» сіл і вобразаў у «Бацькавай волі» прымушае ўспомніць «Паўлінку» Я. Купалы.

У пецярбургскім гуртку Эпімах-Шыпілы, дзе Ц. Гартны пазнаёміўся з Янкам Купалам, захапляліся цудоўнай купалаўскай камедыяй. І, вядома, Ц. Гартны не мог не ведаць яе. І ўсё ж можна і трэба гаварыць аб літаратурнай самастойнасці «Бацькавай волі». Усе фарбы для гэтага твора ўзяты Ц. Гартным з рэальнага жыцця. Сілцы — гэта па сутнасці мястэчка Капыль, якім ведаў яго пісьменнік.

Як ні важны ў рамане вобраз Зосі, але на першым плане ва ўсіх кнігах «Сокаў цаліны» — Рыгор Нязвычны. Рыгор — гэта аўтарская пазіцыя ў адносінах да таго, што ў творы малюецца, аб чым апавядаецца. А апавядаецца ў рамане аб вельмі і вельмі многім: тут і мястэчковы побыт, і жыццё пралетарскай Рыгі, і рэва-

люцыйны Пецярбург, і прыфрантавы Мінск... Аўтар імкнуўся расказаць аб наспяванні рэвалюцыйнай сітуацыі ў краіне, даць жывыя малюнкі эпохі, паказаць перапляценне і перакрыжаванне чалавечых лёсаў, расказаць аб тым, як «багатая сокамі цаліна агромнай краіны вырошчвала новыя пасынкі».

На першы погляд можа здацца дзіўным і нечаканым тое, што пры беднасці празаічных традыцый нават першыя беларускія савецкія раманы і аповесці выявілі ўстойлівую тэндэнцыю да шырокага сацыяльна-гістарычнага асэнсавання жыцця. Але нічога нечаканага ў гэтым не было: беларускі раман нараджаўся ў бурны пераломны перыяд гісторыі, калі асабліва «агаліліся», сталі відавочнымі сацыяльныя спружыны гістарычнага быцця людзей. Акрамя таго, беларускі раман развіваўся не ізалявана. Працэс фарміравання і станаўлення беларускага рамана быў часткай агульнага працэсу станаўлення савецкай літаратуры наогул, савецкага рамана. Кастрычнік зрабіў даступнымі беларускаму народу дасягненні сусветнай культуры і літаратуры.

Вось чаму 'беларускі раман праходзіў як бы скарочаны шлях да жанравай сталасці, паскорана праходзіў яго.

Але шлях гэты быў складаны. Беларускі раман яшчэ Юлькі авалодваў азбукай жанравай культуры, а сама рэчаіснасць ужо ставіла перад ім складанейшыя задачы, патрабуючы ад беларускіх раманістаў сур’ёзнага і дэйна-творчага наватарства.

І калі сёння мы бачым, што наватарства гэтае не заўсёды было дастаткова глыбокім і плённым, мы не маем права забываць пра тыя цяжкасці, што стаялі перад першымі беларускімі раманістамі. Але няма патрэбы нам і закрываць вачэй на слабасці першых беларускіх раманаў, слабасці, якія вельмі часта тлумачыліся не толькі суб’ектыўнымі прычынамі, але і агульным узроўнем развіцця таго ці іншага жанра.

Трэба адзначыць, што беларуская крытыка 20-х гадоў схільна была часам вельмі спрошчана разумець сутнасць наватарства савецкай літаратуры, зводзіць наватарства ў мастацтве да новага светапогляду і чыста знешніх «рэвалюцыйных» прыкмет стылю. І не дзіўна, што раман «Сокі цаліны» мог здавацца многім крытыкам узорам новага рамана, вышэйшым дасягненнем беларускай літаратуры ў гэтым жанры: па-першае, галоўны герой рамана — пралетарый, па-другое, «як рэвалюцыянер, Ц. Гартны адрэзвае словы, у яго няма мяшчанскай закругленасці фразы; стыль яго жорсткі і, значыцца, рэвалюцыйны»[1]

Вядома, марксісцкі светапогляд меў першаступеннае значэнне ў справе стварэння новай культуры і літарагуры. Але светапог-

[1] «Полымя» № 4, 1927.

ляд і тым больш новая тэма, новы герой не вядуць аўтаматычна да новай, вышэйшай ступені мастацкага развіцця. Толькі творча і па-сапраўднаму авалодаўшы дасягненнямі мастацкай культуры папярэдніх эпох і перш за ўсё дасягненнямі рэалізма, можна было паспяхова ўздымаць літаратуру і мастацтва на новую ступень, развіваць сацыялістычную культуру. На гэта арыентавалі савецкае мастацтва Ленін і Камуністычная партыя.

Аўтар рамана «Сокі цаліны» ўслед за М. Горкім абраў галоўным героем пралетарыя, імкнучыся прама, праз героя выявіць сваё разуменне грамадскага жыцця. Калі развіваць ужыты раней фігуральны выраз пра «поезд гісторыі», дык можна сказаць, што героем сваім Ц. Гартны абірае таго, хто не ў «вагоне», а на «паравозе», «ля топкі», аднаго з тых, хто абслугоўвае лакаматыў гісторыі — рэвалюцыю.

Але пісьменніку не хапіла творчай, рэалістычнай культуры і, магчыма, наогул таленту, каб па-мастацку саўладаць з багацейшым жыццёвым матэрыялам.

Ц. Гартны не быў захоплены «маладнякоўскай» верай у цудадзейную сілу гучнага, эмацыянальнага слова. Але і яго раману не стае іменна мастацкага аналізу, празмерна часта мастацкае паглыбленне ў жыццёвы матэрыял падмяняецца ў рамане «Сокі цаліны» павярхоўным апісальніцтвам або публіцыстычнымі дэкламацыямі.

Пісьменнік парушыў рэалістычны прынцып стварэння характару ўжо тым, што ён, як адзначалася, механічна ператварыў сялянскага хлопца Рыгора Нязвычнага ў нерухомы эталон «стопрацэнтнага пралетарыя». Вядома, прычыны мастацкай слабасці вобраза галоўнага героя рамана «Сокі цаліны» абумоўлены былі не толькі суб'ектыўнымі, але і многімі аб'ектыўнымі прычынамі. Стварэнне вобраза пралетарыя было не лёгкай мастацкай задачай не толькі для беларускіх раманістаў, але і для ўсёй савецкай літаратуры. Што ж датычыцца беларускай прозы, то тут не было нават яшчэ сапраўднага вопыту аналітычнага раскрыцця чалавечай псіхалогіі: не дзіўна, што іменна псіхалагічнай пераканаўчасці і глыбіні перш за ўсё і не стае 'вобразу галоўнага героя «Сокаў цаліны».

Беларуская проза пры сваім зараджэнні была пераважна прозай жанравых малюнкаў сялянскага побыту. Першым беларускім празаікам больш удаваліся апісальная, партрэтная і наогул «знешняя» характарыстыка чалавека. Гэта датычылася і «Бацькавай волі» Ц. Гартнага. Ужо ў першым варыянце «Бацькавай волі» бытавая абмалёўка персанажаў вызначалася трапнасцю і яркасцю:

«Не больш як хвілін праз пяць у хату ўвайшлі: Зосін бацька, здаровы, чорны і смуглы, але яшчэ малады мужчына, з расчэ-

санымі на прадзел валасамі, у чыстай крамнай картовай жакетцы, у такіх самых портках, выпушчаных цераз халявы элегантных, глянцовых ботаў, з густымі, як у гармоніку, складкамі, работы самага лепшага майстра ў Сілцох — Самуся Пыця; рэзвы і з таемнай хітрасцю ды пранырлівасцю мужык Мікола, якога мелі ў воку траха не ўсе валашчане, ніколі ніводнае справы не ўладзіўшыя без яго, Прыдатнага. Услед за імі пераступіў парог Васіль Бераг, малады і крэпкі хлапец, але няхлюяваты, сутулы і косы, з лёгкім рабацепнем па белым пляскатым твары, сын Янкі Берага, аднаго з багацеяў сыноўскіх, памёршага некалькі гадоў назад ад тыфу і пакінуўшага свайму адзінаму сынку вялікае наследства, якое аддаў разам з ім пад апеку свайму малодшаму брату Хлёру — да «савяршапалецця Васіля», як пісалася ў завяшчанні... У канцы за ўсімі была Марта, маці Зосі, трывалая, карчукаватая, але рухавая і вёрткая кабеціна, гадоў так пад трыццаць пяць, з поўным чырвоным тварам і з непамерна пукатымі грудзямі і шырокім крыжам; нібы заведзеная машына, яна бесперасціханку ўсё лепятала, ні на момант не сціхаючы, ушчаўшы яшчэ з надворку. Сваёю гутаркаю Марта разам ажывіла ўсю хату»[1].

У такіх бытавых апісаннях раманіст абапіраўся на танную традыцыю як літаратурную, так і фальклорную. Але як толькі аўтар «Бацькавай волі» ад апісальных характарыстык пераходзіў да псіхалагічнага аналізу, апавядальны тэкст яго звычайна рабіўся няскладным і цьмяным, вобразнасць цяжкай, штучнай, наіўнай.

«Калі так, то і ўся справа павінна пахіліцца ў мой бок»,— прамільгнулі ў Васілёвай галаве ружовыя шчасныя думкі, і вось небасхіл яго агляду апрануўся ў пекную капоту вясёласці»[2].

«Зося саромна скасіла свой погляд і, стрымоўваючы ў нутру кіпучае пачуццё ласкі, моцна, порыўкам, сапла. Рыгор не спускаў з яе вачэй, прыслухоўваўся к яе сыпу і гультайна, нерухома сядзеў на адным месцы, як бог у нірване»[3]. У другім варыянце «Бацькавай волі» і асабліва ў трох апошніх «квадрах» рамана Ц. Гартны настойліва імкнецца выяўляць сацыяльную падаснову чалавечых перажыванняў і паводзін. Гэта быў значны крок у ідэйна-мастацкім развіцці пісьменніка. Але, як і многія іншыя пісьменнікі 20-х гадоў, Ц. Гартны часам вельмі спрошчана разумее сацыяльна-класавую прыроду чалавечых характараў. Супраць такога спрашчэння ў свой час выступаў, як вядома, М. Горкі, які вучыў паказваць «класавую прыкмету» як нешта «вельмі ўнутранае, нервова-мазгавое, біялагічнае».

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 7.
[2] Ц. Гартны. Сокі цаліны. І. Бацькава воля, Берлін, 1922, стар. 7.
[3] Там жа, стар. 83.

Аўтар рамана «Сокі цаліны», характарызуючы перажыванні Рыгора Нязвычнага, Сёмкі і іншых сваіх герояў, занадта часта ідзе ад абстрактнага, гатовага ўяўлення аб тым, як павінен мысліць і адчуваць прадстаўнік рабочага класа, бядняк-селянін і г. д. «Але Рыгор, як і ў Рызе, не цяжыўся працаю. Ён уверана і цвёрда ўваходзіў у вароты завода разам з усімі рабочымі, рашуча прыступаў да станка і пачынаў работу. Сама работа ішла ўжо спакойным роўным тэмпам. Як і раней, ён любіў цяганіну вытворчасці, працэс ператварэння куска сталі ў стройную каштоўную рэч... Але разам з тым ён вёў падлік затрачанай для фабрыканта рабочай энергіі, ператварыў яе ў дадатковую вартасць і заключыў: «Якія капіталы мы складаем у кішэні кучкі эксплуататтараў! А пайдзі б гэта на агульную карысць — якіх бы поспехаў дасяглі ў людскім дабрабыце».

Аўтар як бы аддае свайму галоўнаму герою ўсё самае лепшае, што ён бачыць у рабочым класе, не заўважаючы часам, што герой яго не мае права на тую высокую абагульняючую ролю, якая адводзіцца яму ў рамане. Прыёмы гераізацыі Рыгора Нязвычнага ў рамане вельмі наіўныя і псіхалагічна непераканаўчыя. Незвычайныя якасці Рыгора як пралетарскага рэвалюцыянера больш дэкларуюцца, чым па-мастацку раскрываюцца. Пры гэтым аўтар акружае свайго героя атмасферай нічым не апраўданага пакланення: ім усе захапляюцца, на яго ледзь не моляцца, і не толькі маці (што натуральна) ці Зося, але і таварышы па падполлю. Яшчэ нічога не зробіць Рыгор, толькі паявіцца ў новым асяроддзі, скажа некалькі агульных фраз, і ўжо гатова: «Пасля гэтай гутаркі Рыгор выглядаў у ваччу Памылкі загартаваным ваякам і дасканала падгатаваным абаронцам рэвалюцыйных прынцыпаў змагання»[1].

«Яго ўдумная, грунтоўная гаворка выяўляла перад Сёмкам незвычайнага чалавека, якому патрэбна вучыць, а не вучыцца».

А што датычыцца Ганны, дык для яе фігура Рыгора «засланяла сабою і гмах Ісакіеўскага сабора, і шпіц Петрапаўлаўкі».

Механічная, у значнай ступені дэкларатыўная пераробка вобраза простага сілкоўскага хлопца, які яшчэ толькі пачаў «пераварвацца ў фабрычным катле», у гатовы ўзор пралетарскага рэвалюцыянера, выклікала мастацкую непераканаўчасць вобраза галоўнага героя. Ужо ў «Бацькавай волі» вобраз Рыгора раздвоіўся, і аўтар не пераадолеў гэтага раздваення на працягу ўсяго твора.

У першым варыянце гэтай часткі рамана ўсё канчаецца тым, што Рыгор пакідае Сілцы, не перамогшы «бацькавай волі», але са шчырым болем за Зосю, за яе і сваю нялёгкую маладосць.

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, т. II. Мінск, 1957, стар. 48.

Ператвараючы Рыгора ў чалавека ідэі, змагара, аўтар не знайшоў патрэбнага тону для мастацкага вырашэння складанай калізіі, што ўзнікла з прыездам Рыгора ў Сілцы. Гэта і ўнесла з самага пачатку фальш у вобраз і характарыстыку Рыгора. Прыезд Рыгора ў Сілцы зрабіў няшчаснай дзяўчыну, якая вельмі шчыра яго кахала, але не вельмі верыла (і не без падстаў) у сур'ёзнасць яго намеру вырваць яе з-пад улады «бацькавай волі». Плёткі, якія засталіся пасля ад'езду Рыгора і для якіх ён даў падставу, павінны былі ператварыць і ператварылі жыццё Зосі ў сям'і Берагаў у сапраўднае пекла. Усё б гэта яшчэ можна было аднесці за кошт неспрыяльных абставін, жыццёвых умоў, калі б Рыгор не выступаў ва ўсёй гэтай гісторыі як халодны самазадаволены рэзанёр, якога ніяк не абыходзіць трагедыя Зосі. Рыгор ад'язджае ў горад са светлым чалом, са спакойнай душой чалавека, які зрабіў усё, што мог. Не паспеўшы выехаць з Сілцоў, Рыгор завязвае даволі пошлы флірт з новай дзяўчынай, і Зосі для яго ўжо не існуе. Праз некаторы час ён разважае: «Ці паверыць ён (Сёмка), што я так хутка сумеў сыйсціся з гэтай дзяўчынаю, падобнаю да Зосі... Каб ён ведаў, што я тут вытвараю! Смяяўся б покатам, цешыўся б».

Такіх нечаканых самахарактарыстык у рамане нямала.

«Пазнаёміўся з цэлым шэрагам таварышаў... Меў добра знаёмых дзяўчат... Ха-ха-ха! Апошняе смешна? Так, у разгар барацьбы з катам... Людзі, браток».

Што гэта — супярэчлівасць характару, якую хоча раскрыць пісьменнік? Не, для аўтара Рыгор — натура цэласная, «стопрацэнтны рэвалюцыянер», узор барацьбіта.

Уся справа, думаецца, у тым, што з-пад дэкларатыўных характарыстык Рыгора-пралетарыя, насуперак аўтарскаму жаданню, час-ад-часу праглядвае аблічча сілцоўскага Рыгора — простага хлопца, у якога і думкі і паводзіны мала звязаны з нейкай высокай мэтай. У адносінах з Ганнай, потым Наталляй, у думках пра маці гэты «першапачатковы» Рыгор заяўляе аб сабе вельмі моцна. І тады перад чытачом — самы звычайны хлапец, трохі самазакаханы, але па-чалавечы душэўны (у адносінах да маці). А побач з гэтым Рыгорам у творы жыве другі Рыгор, для якога быццам не існуе нічога, акрамя справы, які не прызнае нічога «прыватнага», для якога мае значэнне толькі «агульнае». Толькі гэтага, другога Рыгора аўтар прызнае «законным», сваім.

Аўтар увесь час «змагаецца» з тым першым, «сілцоўскім» Рыгорам, стараецца неяк сцерці, згладзіць яго рысы. Вось Рыгор прачытаў пісьмо Зосі, напісанае да Гэлі. «У сваім лісце Зося паведамляе таварышку пра апошнія здарэнні з свайго прыватнага жыцця. Ліст напісаны слязьмі пакутнага чалавека. Няроўныя літары адбівалі ўтомленае сэрца жанчыны. Берагі давялі Зосю да таго,

што яна не выцерпела і збегла ў прочкі. Бацькі бесспагадлівыя: іх адносіны — нявытрымныя здзекі.

«Цёмныя думкі не пакідаюць мяне ні на хвілю. Я губляюся ў іх, як запалоханая белка. Памажы мне, дарагая, знайсці незваротнае выйсце».[1]

Як павінен паставіцца да гэтага Рыгор?

«Зосіна трагедыя хвілін пяць непарушна трымала Рыгора на адным месцы. Ён чуў, што нябачныя ніткі яе шавеляцца пад грудзяною клеткаю, але не хацеў паддавацца сентыментальнаму настрою».

«Не хацеў паддавацца сентыментальнаму настрою» — пад гэтай формулай аўтар старанна схаваў таго Рыгора, які мог бы адчуць і пакуты сумлення і сапраўдны боль за Зосю. Гэта ж усё «асабістае», а «сапраўдны рэвалюцыянер», на думку многіх пісьменнікаў 20-х гадоў, можа пакутаваць толькі за «агульнае»! Такое спрошчанае разуменне новай рэвалюцыйнай маралі, псіхалогіі пралетарыя-барацьбіта вельмі пашкодзіла Ц. Гартнаму пры стварэнні вобраза Рыгора Нязвычнага. Аўтар сам не заўважае, што такія паводзіны героя, як у прыкладзе з Зосіным пісьмом, проста зніжаюць вобраз Рыгора. Аўтар імкнуўся падкрэсліць у ім рысы загартаванага барацьбіта, а чытач замест гэтага бачыць толькі чэрствасць, самазакаханасць. Тым больш, што саміх рэвалюцыйных спраў Рыгора Нязвычнага, якія б неяк апраўдвалі яго, у рамане па сутнасці няма. Справы гэтыя толькі дэкларуюцца. Аўтар настолькі закаханы ў свайго героя, што не заўважае нават, у якім нявыгадным святле паўстае перад чытачом Рыгор Нязвычны, калі ён грāміць іншых за нерашучасць, патрабуе выступленняў, нягледзячы ні на што, хоць сам не столькі дзейнічае, колькі рэзанёрствуе. Вось у Смагіне, куды Рыгор перабраўся пасля Рыгі, на перадмайскім пасяджэнні камітэта абмяркоўваецца пытанне аб дэманстрацыі.

«Ахапіўшае некаторых камітэтчыкаў сумненне ў правовасці папярэдніх пастаноў пра майскія выступленні сустрэла ад Рыгора рашучы адпор.

Яго прамова вярнула хісткім таварышам рэвалюцыйную загартаванасць»[2].

Усе ідуць на дэманстрацыю... акрамя Рыгора. Ён згадзіўся з меркаваннямі таварышаў, што яму быць там небяспечна (як быццам іншым не небяспечна), і назірае з акна за тым, як паліцыя разганяе дэманстрацыю.

І гэты прыклад вельмі характэрны. Ператварыўшы Рыгора ў рэзанёра, чалавека, які толькі і робіць, што дэманструе сваю

---

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, Т. II, Мінск, 1957, стар. 39.
[2] Там жа, стар. 87.

класавую свядомасць, аўтар не змог па-сапраўднаму, па-мастацку раскрыць якраз гэтую самую свядомасць.

Так помсцяць мастаку павярхоўныя, механічныя прыёмы стварэння чалавечага характару, недастатковая культура псіхалагічнага аналізу. Трэба адзначыць, што апошняя частка рамана («Чырвоныя зарніцы») характарызуецца значна ўзросшай мастацкай культурай. Пісалася яна ў канцы 20-х гадоў, калі наогул узнялася творчая культура беларускай прозы. Гэта лішні раз сведчыць, што ідэйна-мастацкія вартасці і недахопы рамана «Сокі цаліны» ў значнай ступені абумоўлены былі агульным узроўнем развіцця беларускай прозы 20-х гадоў.

Першыя беларускія раманы («Новая зямля», «Сокі цаліны», «Палескія аповесці») маюць выразна аўтабіяграфічны характар. У гэтым можна бачыць пэўную заканамернасць.

І сапраўды, для раманіста, які не мае магчымасці абаперціся на значную нацыянальную кніжную традыцыю, аўтабіяграфічны матэрыял павінен мець асаблівае значэнне.

Настолькі ж натуральная цяга раманістаў маладой прозы да храналагічнай кампазіцыі, аснованай на біяграфіі аднаго героя). Такая кампазіцыя і самая лёгкая, але адначасова і вельмі складаная. Самае простае — апісваць падзеі так, як іх назірае галоўны герой, як яны праходзяць і развіваюцца перад яго вачыма, паслядоўна раскрываць гісторыю чалавечага характару. Але затое, як не лёгка і не проста надаць такому, здавалася б, пасіўнаму апісанню драматычнае напружанне, мастацкую глыбіню.

Класічным узорам надзвычай свабоднага храналагічнага разгортвання матэрыялу на аснове біяграфіі аднаго героя можа служыць кампазіцыя эпапеі М. Горкага «Жыццё Кліма Самгіна» (дарэчы, у апошніх частках «Сокаў цаліны» Ц. Гартнага выразна заўважаецца ўплыў гэтага твора, асабліва ў апісаннях грамадскіх падзей).

Такая кампазіцыя дае раманісту асаблівы прастор для шырокай характарыстыкі падзей самога грамадскага жыцця. Раскрываючы ў рамане «Жыццё Кліма Самгіна» гісторыю жыцця няяркага, шэрага «чалавека ў пенснэ», М. Горкі надзвычай дакладна і шырока апавядае аб падзеях амаль саракагадовай гісторыі рускага грамадства: тут і «магікане народніцтва», і Хадынка, і інтэлігенцкія спрэчкі, і барыкады на вуліцах і г. д.

Але ў тым і складанасць пабудовы твора на аснове біяграфіі канкрэтнага чалавека, што пры надзвычай свабодным выкарыстанні самага разнастайнага жыццёвага матэрыялу мастак павінен надаць твору драматычнае напружанне, мастацкую стройнасць. А гэтага ў рамане нельга дасягнуць без таго, каб усе падзеі грамадскага жыцця былі неяк суаднесены з чалавечымі характарамі,

думкамі і пачуццямі жывых людзей. Кожная грамадская падзея ў рамане «Жыццё Кліма Самгіна» падаецца чытачу як бы «прафільтраванай» праз пэўнае асяроддзе людзей (найчасцей тое, што акружае Кліма Самгіна), і таму кожная грамадская падзея ў рамане неяк афарбавана канкрэтнымі чалавечымі эмоцыямі, ацэнкамі.

Храналагічна-біяграфічная кампазіцыя, як і ўсякая іншая, патрабуе ад пісьменніка філасофскага асэнсавання падзей: без гэтага яму не перамагчы разнастайнейшага жыццёвага матэрыялу.

Кампазіцыйны прынцып арганізацыі жыццёвага матэрыялу ў рамане «Сокі цаліны» — у асноўным храналагічна-біяграфічны. Як ужо адзначалася, такая кампазіцыя можа быць і сілай і слабасцю мастацкага твора — усё залежыць ад таго, наколькі хопіць пісьменніку творчай культуры, каб авалодаць ёю, выкарыстаць перавагі храналагічнай арганізацыі матэрыялу.

Атрымалася так, што храналагічна-біяграфічная кампазіцыя стала слабасцю рамана «Сокі цаліны».

Трэба адзначыць, што ў лепшых сваіх творах — у апавяданнях «Трэскі на хвалях», «Прысады» і інш., а таксама ў «Бацькавай волі» Ц. Гартны імкнецца будаваць сюжэт на сутыкненнях характараў, на аснове драматычнай калізіі. Дзякуючы гэтаму ў названых творах у нейкай ступені нейтралізуецца, пераадольваецца асноўная слабасць яго творчай манеры, якую можна ўмоўна ахарактарызаваць як «пасіўнасць». Чытаючы творы Ц. Гартнага, нельга не адчуць, што ў творчым працэсе гэтага пісьменніка яўна недастатковую ролю адыгрывае творчая фантазія, з дапамогай якой кожны мастак актыўна перамагае матэрыял, ператвараючы жыццёвы факт у «факт мастацтва». Часам ствараецца нават уражанне, што Ц. Гартны схільны запісваць і апісваць усё, што толькі зберагла яго сапраўды рэдкая памяць. І хоць апісвае ён не механічна, а з пэўнай ідэалагічнай ацэнкай, нават з падкрэслена класавай ацэнкай, усё ж няма ў рамане «Сокі цаліны», ды і ў многіх апавяданнях яго, сапраўды строгага мастацкага адбору жыццёвых фактаў.

Гэты недахоп асабліва павінен быў праявіцца і праявіўся, як толькі аўтар «вывеў» героя «Сокаў цаліны» за межы Сілцоў, вычарпаўшы традыцыйную, але вельмі драматычную калізію («бацькі і дзеці»), якая лягла ў аснову «Бацькавай волі». І ў «Бацькавай волі» Ц. Гартны застаецца верным' свайму таленту, і тут ён «фіксуе» ледзь не кожны крок, ледзь не кожнае слова сваіх герояў. Але паколькі сам жыццёвы матэрыял абумовіў тое, што сюжэт «Бацькавай волі» разгортваецца на аснове пераважна драматычнай калізіі (сутыкненне характараў), «пасіўнасць» творчай манеры раманіста не сказалася ў «Бацькавай волі» з такой жа непажаданай

выразнасцю, як у тых частках «Сокаў цаліны», дзе сюжэт аснованы перш за ўсё на біяграфіі галоўнага героя.

Храналагічна-біяграфічная кампазіцыя прадстаўляе пісьменніку як бы неабмежаваную свабоду для ўвядзення ў твор любога жыццёвага матэрыялу, абы ён толькі характарызаваў эпоху і жыццёвы шлях героя. Але твор можа аказацца загубленым, калі аўтар паверыць у гэтую ўяўную непатрабавальнасць храналагічнай кампазіцыі.

У апошніх трох частках «Сокаў цаліны» не аказалася такіх сюжэтных вузлоў, драматычных сітуацый,якія б неяк арганізоўвалі самы разнастайнейшы жыццёвы матэрыял, ўведзены пісьменнікам у твор. Біяграфічны прынцып пабудовы сюжэта, які быццам бы не ставіць пісьменніку ніякіх межаў у выкарыстанні жыццёвага матэрыялу, настолькі «актывізаваў» памяць пісьменніка, што твор аказаўся «заваленым» выпадковымі і творча непераасэнсаванымі фактамі і падрабязнасцямі. З прыгнятаючай уважлівасцю пісьменнік фіксуе самыя выпадковыя здарэнні на шляху Рыгора. І горш за ўсё, што гэтыя падрабязнасці ніяк не дапаўняюць і не паглыбляюць уяўлення чытача аб цэнтральным герої, бо герой гэты статычны, «загадзя дадзены», ён гіне такім жа, якім чытач сустракае яго ў самым пачатку твора. У рамане, праўда, нямала вельмі цікавых замалёвак і характарыстык грамадскага жыцця напярэдадні і ў часе імперыялістычнай вайны, якія маюць пэўнае мастацка-пазнавальнае значэнне і ў наш час. Вядома, і гэта ўжо не мала, і гэта можна і патрэбна цаніць, асабліва калі ўлічваць, што перад намі адзін з першых раманаў нацыянальнай літаратуры. Трэба адзначыць, што ў апошняй частцы «Сокаў цаліны» («Чырвоныя зарніцы») пісьменнік некалькі пераадолеў «пасіўнасць» сваёй творчай манеры, мастацкі адбор яго становіцца больш мэтанакіраваным. Гэта сведчыла, што пісьменнік рос як мастак разам з усёй нашай прозай.

Неабходна адзначыць, што для твора, у якім няма напружанай драматычнай калізіі, якая б увесь час актывізавала і падтрымлівала цікавасць чытача, для такога твора асаблівае значэнне мае яркасць самога мастацкага апавядання: трапнасць псіхалагічных і партрэтных характарыстык, каларытнасць пейзажных замалёвак, характарыстычнасць бытавых дэталей і мовы персанажаў, яркасць гумарыстычных ці сатырычных ацэнак, багацце мастацкай мовы аўтара і г. д.

Калі чытач «Мёртвых душ» стараецца ні на крок не адстаць ад брычкі Чычыкава, то гэта не таму, што яму вельмі палюбіўся Чычыкаў і тыя, каго ён наведвае, і не таму, што чытача хвалюе лёс гэтых людзей: чытачу палюбіўся сам апавядальнік-аўтар, і ад яго,

ад аўтара, чытач баіцца адстаць хоць на крок, «глядзіць у рот» яму, чакае з нецярплівасцю кожнага наступнага слова.

Іменна талент яркага апавядальніка дапамог і Я. Коласу стварыць вялікі твор, які чытаецца з неаслабнай цікавасцю, хоць і няма ў ім сапраўды напружанага драматычнага дзеяння, якое б пранізвала адразу ўвесь твор. Мы маем на ўвазе трылогію «На ростанях». Што ж. датычыць Ц. Гартнага, то яму ніяк нельга было адыходзіць ад драматычнага прынцыпу пабудовы рамана, які, як ужо. адзначалася, лёг у аснову першай часткі рамана «Сокі цаліны», але быў адкінуты аўтарам у трох апошніх яго частках.

Апавядальны стыль рамана «Сокі цаліны» характарызуецца перш за ўсё бытавізмам: аўтар не столькі «малюе словамі», колькі фіксуе кожную жыццёвую і бытавую падрабязнасць, не столькі выяўляе, колькі называе з’яву. Апавядальны стыль яго празмерна аднатонны. Характэрна, што ў такім вялізным рамане, як «Сокі цаліны», амаль ні адна сцэна не сагрэта, не асветлена аўтарскім гумарам. Аб усім апавядаецца з прыгнятаючай сур’ёзнасцю і скрупулёзнасцю. Праўда, там, дзе пісьменнік спыняецца на добра вядомых і блізкіх яму з’явах жыцця, у апавяданні яго прарываецца і лірызм і сапраўдны пафас (час касьбы ў Сілцах, многія апісанні завода, апавяданні пра пакуты бежанцаў і г. д.).

Побач з празмерным бытавізмам апавядальны стыль і сама мова Ц. Гартнага характарызуюцца празмернай кніжнасцю. І гэта не парадокс, а з’ява, якая магла мець месца і сапраўды мела месца ў прозе, мова якой яшчэ толькі выпрацоўвалася. Прыклады такога нечаканага спалучэння самага прыземленага бытавізму з самай вытанчанай і сухой кніжнасцю ў рамане «Сокі цаліны» сустракаюцца на кожнай старонцы:

«Усё ж ні парфума, ні застарэлыя пласты мазкай фарбы, пі балючая чуласць раздражненага грымамі твару не хавалі сабою Гэлінага нездавальнення сваім лёсам. Нацягнутасць адносін паміж ёю і мужам, няўтойная знарочыстай ласкавасцю, выпірала напаверх і цесна лыгалася з абрыдлаю сумятлівасцю вандроўнага жыцця»[1] і г. д.

Або вось яшчэ прыклад, у якім, дарэчы, выяўляецца ўзросшая ў апошніх частках рамана схільнасць Ц. Гартнага да стылю, які часам нагадвае публіцыстычны:

«Сампсоніеўскі праспект гудзеў голасам перадстаячых боек... Збіраннем сіл... Рыгор бачыў, як хвіліна ад хвіліны людскі натоўп гусцеў, заліваючы прасторы шырокае вуліцы. Гэтаму вобразу было нельга не схіліцца. Яго вялікасць асвячалася духам рабочае ваяўнічасці... Паўстанцкі задзёр нішчыў баязлівасць. Смеласць

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, т. II, 1957, Мінск, стар. 36-37.

кідала вызаў непадгатаванаму ворагу... Вось-вось — то там, то сям — гудуць шыбкія палёты каменняў у казакаў. Паліцэйскія бяруць наперавагу вінтоўкі... Але на іх ніхто не шманае. У рабочым раёне — сцеражыся, вораг рабочых!»[1]

Дзеяпрыметнікавыя канструкцыі («прадстаячыя бойкі» і г. д.), аддзеяслоўныя назоўнікі (нацягнутасць, збіранне і г. д.), пры гэтым у самых кніжных спалучэннях, і тут жа раптам — дыялектызмы: «лыгалася», «шманае»!

Асноўная слабасць мовы Ц. Гартнага ў тым, што пісьменнік, вельмі шырока выкарыстоўваючы не толькі бытавую, але і дыялектную лексіку, празмерна занядбаў жывой граматыкай пароднай мовы. Сінтаксіс Ц. Гартнага празмерна кніжны.

Вось чаму, нягледзячы на багацейшыя лексічныя сродкі, мова Ц. Гартнага здаецца такой сухой, нягнуткай, беднай экспрэсіяй.

У сэнсе граматычнага, фразеалагічнага складу мова Ц. Гартнага не магла быць узорам для маладых празаікаў 20-30-х гадоў. Такім узорам была для іх перш за ўсё мова Я. Коласа. Але і Ц. Гартны ўнёс свой уклад у станаўленне як «мовы прозы», так і наогул у станаўленне жанра рамана ў беларускай літаратуры.

Адначасова з раманам «Сокі цаліны» беларуская літаратура 20-х гадоў узбагацілася творамі, некаторыя з якіх характарызаваліся больш высокім узроўнем творчай і жанравай культуры.

5. Палескія аповесці[2]

У пачатку 20-х гадоў напісаны былі творы, якія з'явіліся выдатным завяршэннем беларускай рэвалюцыйна-дэмакратычнай літаратуры і адначасова — вялікім пачаткам літаратуры новай, савецкай эпохі. Тут маюцца на ўвазе перш за ўсё такія творы, як «Безназоўнае» Я. Купалы, «Новая зямля» і «Сымон-музыка» Я. Коласа. Да гэтых твораў пэўным чынам прымыкае і першы буйны празаічны твор Я. Коласа — аповесць «У Палескай глушы» (1921-1922 гг.), якая з'явілася пачаткам трылогіі «На ростанях».

Дакастрычніцкая проза Я. Коласа па свайму ідэйнамастацкаму ўзроўню з'яўляецца беларускай класікай. Па жанравых жа якасцях — гэта пераважна малюнкі народнага жыцця, гумарэскі, сацыяльна вострыя, каларытныя. Ствараў Я. Колас і шырокія эпічныя мастацкія палотны, але ў форме паэтычнай («Новая зямля», «Сымон-музыка»).

Можа ўзнікнуць пытанне: чаму на гэты раз Я. Колас не паўтарыў спробы вершаванага рамана? Чаму гісторыя жыцця па-

[1] Ц. Гартны. Сокі цаліны, т. II, 1957. Мінск, стар. 312.
[2] Паколькі тут нас цікавяць перш за ўсё часткі трылогіі, напісаныя ў 20-я гады, ёсць сэнс «ажывіць» назву «Палескія аповесці».

лескага настаўніка прымусіла пісьменніка абраць форму празаічнай аповесці?

Вядома, поўнага адказу на гэтае пытанне даць немагчыма, бо не ўсе суб'ектыўныя моманты пісьменніцкай працы можна ўлічыць. Але многае паддаецца тлумачэнню. Перш за ўсё, логіка развіцця эпічнага па сваім характары таленту Я. Коласа заканамерна прыводзіла пісьменніка да прозы, да аповесці і рамана.

Сама рэчаіснасць ставіла перад пісьменнікамі новыя і вельмі складаныя праблемы: палітычныя, філасофскія і, вядома, мастацкія. Логіка развіцця светапогляду і таленту Я. Коласа прывяла яго да задумы, рэалізаваць якую найлепшым чынам можна было толькі ў жанры празаічнай аповесці ці рамана. Як вядома, у пачатку 20-х гадоў Я. Колас сур'ёзна пераацэньваў свой погляд на многія грамадска-філасофскія і эстэтычныя з'явы. Сацыялістычная рэвалюцыя не толькі вычарпала, але і значна апярэдзіла палітычную праграму беларускіх рэвалюцыйна-дэмакратычных пісьменнікаў, а гэта патрабавала ад іх пэўных намаганняў, каб зразумець напрамак развіцця падзей, знайсці сваё месца ў шэрагах актыўных змагароў за сацыялістычную будучыню народа.

У гэты час і ўзнікае ў Я. Коласа задума стварыць на аўтабіяграфічным матэрыяле[1] твор аб шляхах дарэвалюцыйнай інтэлігенцыі, аб яе побыце, духоўным жыцці, філасофіі, аб яе сувязях з народным асяроддзем.

Роздум над пройдзенымі шляхамі дапамагаў пісьменніку глыбей асэнсаваць сучаснасць. І не дзіўна, што Я. Колас адчуў патрэбу ў жанры, які прадастаўляе асабліва вялікія магчымасці для свабоднага роздуму, для мастацкага аналізу псіхалогіі чалавека, яго поглядаў, для свабоднага і ўдумлівага апавядання аб усіх, самых, здавалася б, выпадковых праявах жыцця, якія ўплываюць на псіхіку чалавека. І не дзіўна таксама тое, што першая празаічная аповесць Я. Коласа «У Палескай глушы» з'яўляецца найбольш аналітычным па стылю творам гэтага пісьменніка.

Аповесць была задумана і напісана ў надзвычай складаны ў жыцці беларускай інтэлігенцыі перыяд.

Сацыялістычная рэвалюцыя, знішчыўшы сацыяльны і нацыянальны прыгнёт, дала Беларусі дзяржаўнасць, зрабіла беларускі працоўны люд гаспадаром у сваім доме. Але рэвалюцыйны пралетарыят, яго партыя рашуча выступалі супраць спроб любой нацыянальнай буржуазіі і яе служкі — буржуазнай інтэлігенцыі — выкарыстаць сітуацыю ў сваіх класавых, нацыяналістычных мэтах. Камуністычная партыя змагалася не толькі з вялікадзяр-

[1] На гэтым жа матэрыяле раней Я. Колас спрабаваў напісаць псіхалагічны твор «Школьный труженик» (на рускай мове). Герой яго, настаўнік Сошкін, канчае самагубствам. (Гл. «Беларускі летапіс», Вільня, 1937, № 6-7, стар. 126).

жаўным шавінізмам, але і з буржуазным нацыяналізмам, які быў «сімвалам веры» значнай часткі інтэлігенцыі былых ускраін Расіі. Пры гэтым партыя пралетарыята змагалася за тую частку інтэлігенцыі, якая была цесна звязана з народам і магла зразумець яго сапраўдныя інтарэсы, якая здольна была сумленна служыць справе поўнага сацыяльнага разняволення працоўнага чалавека.

Аб настроях, якія мелі месца ў асяроддзі беларускай інтэлігенцыі ў паслякастрычніцкі час, так пісалася ў рэдакцыйным артыкуле часопіса «Полымя» за 1926 год: «Вакол ззялі раны польскай навалы ды грамадзянскай вайны. Толькі-толькі выпарваўся парахавы дым. Але насілася здань голаду. Напружаная ўвага беларускіх працоўных гушчаў хадзіла вакол нязмерных цяжкасцей наступнае працы. Ззаду заставалася пакуль адна заваёва, далёка яшчэ не падмацаваная грунтоўным дзяржаўна-эканамічным і нацыянальна-культурным будаўніцтвам. Шматлікія «дабрадзеі» савецкай улады зласліва выглядалі кожнае незапоўненае месца, кажучы: «Вось пабачыце працу бальшавікоў. Адна мана — не болей...» У складзе беларускай інтэлігенцыі таго часу знаходзілася шмат людзей, якія не мелі ў сабе абранага шляху і хісталіся ў два бакі»[1].

Светаўспрыйманне той часткі інтэлігенцыі, якая забылася на «запаветы бацькоў», страціла гуманістычныя ідэалы, сувязь з народам і рэвалюцыяй, добра перадаў у свой час Цішка Гартны праз вобраз Сідара Браваркі ў апавяданні «Трэскі на хвалях» (1923 г.). Работнік прадкома Сідар Браварка прыязджае ў мясцовасць, дзе ён калісьці працаваў настаўнікам. Ён проста збег з горада, каб «адпачыць ад бальшавікоў». Але і ў вёсцы няма яму супакою, і тут тая ж «хамская ўлада», якую ён так ненавідзіць, хоць некалі і сам гаварыў прыгожыя словы аб «народаўладдзі». Шлях Браваркі ад ліберальных мараў аб народнай рэвалюцыі да рэнегацкіх мяшчанскіх настрояў быў характэрны для пэўнай часткі інтэлігенцыі.

У гэтых умовах твор Я. Коласа аб сумленным, хоць і нялёгкім, няпростым шляху палескага настаўніка да ўсё больш актыўнага служэння народнай справе аб'ектыўна гучаў як папрок тым, хто не зберог дэмакратычных запаветаў рэвалюцыйнага мінулага, як напамінак аб абавязку кожнага чалавека перад народам.

Праблема ўзаемаадносін рэвалюцыйнага народа і інтэлігенцыі была адной з важнейшых для паслякастрычніцкай рэчаіснасці. Пішучы аб «часах мінуўшых», Я. Колас па сутнасці адклікаўся на балючыя пытанні яго сучаснасці. Сваім творам ён не толькі напамінаў аб высокіх маральных прынцыпах сапраўды народнай

[1] «Полымя» № 8, 1926.

інтэлігенцыі, але і выказваў глыбокую веру ў тое, што ў народа і яго інтэлігенцыі — адзіны шлях.

Магчыма, ні адзін з беларускіх раманаў не мае такой вялікай крытычнай літаратуры, як трылогія «На ростанях» Я. Коласа. Праўда, не адразу крытыка зразумела сапраўднае месца прозы Я. Коласа ў беларускай савецкай літаратуры. Некаторым крытыкам 20-х гадоў Я. Колас здаваўся празмерна «старамодным» і нават устарэлым па матывах і жыццёвых праблемах, недастаткова смелым «рэвалюцыянерам» у галіне стылю.

Крытыка не заўсёды ўлічвала, што толькі тое наватарства можа стаць магістральным шляхам для літаратуры, якое закранае не знешнія прыкметы стылю, а самыя прынцыпы творчага асваення рэчаіснасці. І ўсякае наватарства не глыбокае і не трывалае, калі яно не абапіраецца на моцны грунт народнасці. Народнасць жа ў літаратруы заключаецца перш за ўсё ў важнасці для народа тых праблем, якія хвалююць і натхняюць мастака, народнасць — у гістарычнай праўдзе твора, праўдзе быту, гісторыі, у чысціні маральных крытэрыяў і багацці мовы. Значэнне першых празаічных твораў Я. Коласа ў гісторыі станаўлення беларускага савецкага рамана ў тым і заключаецца перш за ўсё, што Я. Колас у перыяд захаплення, рознымі моднымі «ізмамі» цвёрда стаяў на грунце народнасці, народнай традыцыі ў мастацтве.

«Палескія аповесці» Я.Коласа сярод многіх іншых аповесцей і раманаў 20-х гадоў вылучаліся, акрамя ўсяго іншага, высокай псіхалагічнай культурай. На гэтую якасць коласаўскага твора мы звяртаем асаблівую ўвагу, бо яна вельмі часта ігнаруецца ў работах аб трылогіі.

За апошні час з'явілася некалькі цікавых прац і артыкулаў аб трылогіі «На ростанях» (Ю. Пшыркова, Я. Казекі, Р. Шкрабы). І ўсё ж ёсць падставы лічыць, што канкрэтны ідэйна-мастацкі змест твора раскрываецца недастаткова. Празмерна часта даследчыкі ідуць не ад эмацыянальна-мастацкага зместу самога твора, не ад псіхалагічнага зместу вобраза галоўнага героя, а хутчэй ад уяўленняў аб сюжэце твора і вобразе Лабановіча, сканструяваных папярэднімі даследчыкамі. Нельга сказаць, што не робіцца канкрэтных назіранняў над творам: іх нямала ў артыкулах, і яны часта і трапныя і тонкія. Але за гэтымі назіраннямі, пад імі, адчуваецца жорсткі, зацвярдзелы каркас, які даследчыкі запазычаюць адзін у аднаго. Жывое дыханне твора, мастацкі «пульс» яго знікае пры такім аналізе, колькі б канкрэтных заўваг аб майстэрстве пейзажу, дэталі, партрэце мы ні рабілі. Нельга перш за ўсё ігнараваць канкрэтнага псіхалагічнага напаўнення цэнтральнага вобраза аповесці, ператвараць Лабановіча ў «носьбіта» пэўных ідэйных функцый і толькі: у Я. Коласа Лабановіч — жывы чалавек,

індывідуальнасць з вельмі складаным і «цякучым» псіхалагічным жыццём.

Вось чаму, думаецца, не перашкодзіць лішні раз і нанава «прачытаць» псіхалагічны змест вобраза Лабановіча, мастацкі змест усяго твора, з улікам часу, калі пісалася кожная з кніг, з улікам жанравага станаўлення трылогіі. Мы маем справу з вельмі цікавым у жанравых адносінах творам.

Першая кніга трылогіі («У Палескай глушы») задумана і напісана Я. Коласам як сацыяльна-псіхалагічная аповесць. Прачытаўшы толькі першую кнігу, мы не можам яшчэ гаварыць аб творы сацыяльна-гістарычным: ні жыццёвы матэрыял, ні аўтарскае асэнсаванне яго не даюць нам падстаў для гэтага. Цікава, аднак, бачыць, як у адпаведнасці з 'пашырэннем кругагляду галоўнага героя (і адначасова з ідэйным ростам самога пісьменніка) твор набывае большую сацыяльную глыбіню, як больш адчувальнымі робяцца гістарычныя гарызонты падзей. Гэта ўжо добра заўважаецца ў другой кнізе («У глыбі Палесся»), Рамкі сацыяльна-псіхалагічнай аповесці ўсё больш рассоўваюцца пад «націскам» багацейшага жыццёвага матэрыялу. У другой кнізе трылогіі выразней адчуваецца гістарычная перспектыва: выраслі і героі і сам аўтар.

Калі з'явілася трэцяя кніга, напісаная ў 1948-1954 гадах, аб трылогіі загаварылі як аб сацыяльнагістарычным рамане. У апошняй частцы твора жыццё цячэ ўжо шырокім гістарычным патокам, філасофская глыбіня гэтай кнігі — здзіўляючая. Рачулка, якая ціхенька прабівалася праз палескія балоты, паступова разлілася ў магутную раку, што нясе свае глыбокія воды праз усю Беларусь...

Жанравую эвалюцыю трылогіі можна тлумачыць эвалюцыяй самога вобраза Лабановіча: пашыраўся кругагляд яго — рассоўваліся і жыццёвыя, і гістарычныя рамкі твора. Але думаецца, што нельга пры гэтым ігнараваць і эвалюцыі самога аўтара, яго ідэйна-мастацкага росту. Ідэйныя далягляды трылогіі пашыраюцца з кожнай кнігай, а гэта азначае, што пісьменнік пачынаў асэнсоўваць з'явы жыцця з пункту гледжання ўсё больш высокага, гістарычнага. У гэтым і выяўляецца рост Я. Коласа як сацыялістычнага рэаліста.

* * *

Звернемся да канкрэтнага разгляду твора.

У глухую вёску Палесся прыязджае малады настаўнік. Пра тое, хто ён сам, з якога асяроддзя выйшаў, пісьменнік апавядае ў другой кнізе трылогіі:

«Мікуцічы — сяло вялікае, вядомае ва ўсёй акрузе. Стаіць на пясках каля Нёмана. Народ тут бедны, малазямельны. Жыць з гаспадаркі трудна, і мікуцічане перабіваюцца заработкамі. Але

гэтых заработкаў мала. Зімою возяць калоды, вясною і летам ходзяць на сплаў — на згоны і на плыты. Жанкі і дзяўчаты збіраюць летам ягады і грыбы і гэтым трохі падзарабляюць на дамашні абыходак, а моладзь расходзіцца па свеце, каб выбіцца ў людзі і знайсці сабе кусок хлеба і бацькоў падтрымаць. Выб'ецца адзін, за ім цягнецца другі, памагаюць адзін другому. Чыгунка, тэлеграф, пошта, школы розных гатункаў, пачынаючы настаўніцкімі семінарыямі і канчаючы вышэйшай школай, маюць сваіх прадстаўнікоў з Мікуціч. Такім парадкам, Мікуцічы маюць сваю інтэлігенцыю, пераважная большасць якой прыходзіцца на настаўніцтва, і гэтая група яе найболей цесна звязана з сваім родным сялом»[1].

У семінарыі настаўніка імкнуліся ператварыць у такога ж царскага служку, такое ж «начальства» над цёмным, абрабаваным народам, якім з'яўляліся на вёсцы пісар ці поп. І некаторыя з настаўнікаў станавіліся слугамі парадку, хоць школа і самі яны былі не ў вялікай пашане ў царскіх улад. У адным месцы аповесці «У Палескай глушы» Я. Колас так гаворыць аб «долі» школы:

«На перасечку гэтых вуліц, каля саменькай школы, стаяў высачэзны крыж. Ён заўсёды прыцягваў на сябе ўвагу настаўніка і рабіў на яго моцнае ўражанне. Гэты высокі пануры крыж і гэта закінутая сярод палескіх трушчобін школа стаялі, як сіраты, і, здавалася, цесна туліліся адно да другога, як бы ў іх была адна доля»[2].

Лабановіч, герой «Палескіх аповесцей», належаў да тых выхадцаў з народнага асяроддзя, якія не страцілі сувязі з «жывымі крыніцамі жыцця», з працоўным народам, хоць Лабановічу таксама нямала тлумілі галаву рознай казёншчынай.

Лабановіч адчувае сябе чужаком у асяроддзі казённай «інтэлігенцыі». Ён робіць візіты папу, пісару і г. д., але ідзе да іх як у варожы стан: на асяроддзе казённых служачых ён глядзіць збоку, з насцярожанасцю і сялянскай хітраватасцю. Проста і лёгка адчувае і паводзіць сябе Лабановіч толькі з блізкімі сябрамі і сярод сялян, з бабкай Мар'яй, напрыклад, У гэтым настаўніку, якога сяляне па звычцы называюць «панічом», вельмі моцна жыве ўсведамленне, што ён — «сялянскі сын».

Прыехаўшы на Палессе, настаўнік сутыкнуўся з жыццём своеасаблівым. Такім інтэлігентам, як памочнік пісара, палешукі здаюцца амаль што дзікунамі. Лабановіч, хоць і бачыць цемру і забітасць сялян, глядзіць на іх спачувальным вокам, з вялікай цікавасцю. Ён здольны разгледзець пад паляшуцкай забітасцю нешта вельмі дарагое, блізкае і зразумелае яму. Здаецца, нічога не дало грамадства палешуку, нічым не ўзброіла яго для змагання з

[1] У глыбі Палесся. Белдзяржвыдавецтва, Мінск, 1927, стар, 61-62.
[2] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 125.

суровай прыродай. Паляшук мае толькі тое, што дала яму тая ж прырода: фізічную сілу ды яшчэ кемлівасць. І ўсё ж ён не безабаронны перад ёю. Хоць і не вельмі песціць яна яго, але затое корміць. Куды больш безабаронны паляшук перад варожым і чужым яму грамадствам, перад пісарам, старастам, папом, леснікамі графа Патоцкага.

У палешуку жыве глыбокая крыўда — дума аб украдзенай праўдзе.

«І вось тады, калі вынікала якая заблутаная справа агульнавясковага характару, злазіў з печы зусім стары ўжо дзед Мікодым, выходзіў на вуліцу і голасна зазначаў: — Вы не думайце таго — праўда не скварка, з кашаю не з'ясі. Выйдзе наверх яна, родная, бо ўжо сама зямля прысягала небу не пускаць адгэтуль цёмнай, заблутанай праявы»[1].

Што гэта, як не народная вера ў тое, што ўжо на зямлі праўда будзе аддзелена ад няпраўды, што ўжо тут, у гэтым жыцці, кожнаму будзе дадзена па справах яго? («…зямля прысягала небу не пускаць адгэтуль цёмнай, заблутанай праявы».)

Лабановіч адчувае ў простых людзях, у народзе вялікую духоўную і маральную сілу. У ім самім жыве часцінка гэтай сілы: іменна яна не дае памерці яму духоўна, апусціцца ў балота інтэлігенцкай абывацельшчыны. Праўда, спачатку малады настаўнік можа здацца вельмі ўжо рэфлектыўным, унутранае жыццё яго можа паказацца празмерна расслабленым самааналізам. Але самааналіз Лабановіча — гэта нешта большае, чым «самакапанне» няздольнага да актыўнай дзейнасці інтэлігента. Лабановіч унутрана ўвесь нацэлены на справу, на жыццё, поўнае вялікага сэнсу, хоць яшчэ і не ведае, што стане справай яго жыцця. Ён толькі адчувае: «Тая звычайная работа, якую мы павінны весці ў школе, мне здаецца малавартоўнай, і калі толькі ёй абмежаваць сваю дзейнасць, то гэта значыць рабіць вельмі мала, бо будзеш заўсёды чуць нейкі недахват»[2]. Малады настаўнік выбраўся ў вялікую жыццёвую дарогу, у ім жыве неадступнае адчуванне тых шляхоў, што ляжаць наперадзе — гэта вось і ўзмацняе ўнутраны самакантроль у Лабановічу. Жыццё навокал — маларухомае, асабліва ў асяроддзі так званай «інтэлігенцыі». Як твань зацягвае паверхню, «люстра» возера, якое не мае пратокі, так гэтае мёртвае жыццё можа зацягнуць абывацельскай граззю «люстра» чалавечай душы. Лабановіч бачыць вакол сябе нямала «жывых мерцвякоў», якія нават не думаюць аб тым, што яны ўжо не жывуць. Марачы аб тым, каб «пахадзіць па Беларусі, азнаёміцца з ёю бліжэй», Лабановіч кажа сябру:

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 105.
[2] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 142.

«Мы абышлі б шмат школ, бліжэй пазнаёміліся з настаўніцтвам, абудзілі б цікавасць да свайго краю. А самае важнае — мы раскатурхалі б соннае балота нашага настаўніцтва, бо жыць так, як жывём мы, адарваныя, адзін ад аднаго, жыць без жывой ідэі, ведаць адну толькі цесную школу і траціць час на карты і папойкі, што звычайна робіць наш брат, так жыць не можна, бо для гэтага трэба наўперад задушыць у сабе голас сумлення, голас доўгу перад народам»[1].

Страх перад духоўнай смерцю, перад бяссэнсавым існаваннем прымае ў псіхіцы Лабановіча самыя розныя, часам нечаканыя формы. Самакантроль, трапяткое, паспешлівае жаданне прааналізаваць кожны душэўны рух, кожны крок свой — таксама адно з праяўленняў маладога парыву да жыцця багатага, поўнага вялікага сэнсу.

Праўда, Я. Колас не быў бы вялікім рэалістам, каб ён не раскрываў псіхалагічнага жыцця чалавека ва ўсёй яго супярэчлівасці і шматграннасці.

Кніга абудзіла ў Лабановічу цікавасць да ўнутранага жыцця, абудзіла ў ім юнацкі інтарэс да ўласных перажыванняў. Лабановіч быццам самога сябе адкрыў для сябе і вельмі здзіўлены і нават неяк падаўлены складанасцю і невытлумачальнасцю душэўнага жыцця. Гэта зусім натуральна. Але паколькі нерухомае жыццё вельмі ўзмацняе ў ім самакантроль і паколькі ён трохі залішне начытаўся Ніцшэ і Шцірнера (адзнака часу), малады настаўнік празмерна многа душэўных сіл растрачвае на самапаглыбленне. Тым больш, што гэты «сялянскі сын» яшчэ вельмі безабаронны перад «праклятымі пытаннямі» жыцця і смерці. Вось Лабановіч прачытаў пісьмо, з якога даведаўся пра смерць сябра Андрэя Лабузькі, «чыё прозвішча так блізка стаяла да яго прозвішча» ў семінарскіх спісах. Лабановіч пачынае думаць пра гэта, і вось псіхіку яго, як у вір, ужо зацягвае некуды ў цёмныя глыбіні той сафістыкі, якою розныя «смярцяшкіны» атручвалі свядомасць моладзі. А ўся сістэма доказаў зводзіцца да таго, што жыць няма сэнсу, калі ў канцы ўсяго — непазбежная смерць. Паступова Лабановіч як бы ўваходзіць у ролю самагубцы. «Нейкія злачынныя думкі навялі як бы туман на маладога хлопца і прычаравалі яго да свайго страшнага кругу». Яму ўдалося разарваць гэты круг. «Але раптоўна нейкі прамень асвятлення бліснуў у яго мазгах. Ён адкінуў ад сябе равальвар. Халодны пот выступіў на яго лбе».

«Страх перад жыццём, у канцы якога непазбежная смерць, страшней смерці» — не, гэта не яго, не «сялянскага сына» філасофія, гэта чужыя, «злачынныя» думкі. «Лабановіч,— адзначае

[1] Там жа, стар. 83.

пісьменнік,— быў хлопец крэпкі, моцна зросшыся з зямлёй і жыццём, любіў гэта жыццё, па парозе якога ён стаяў і роскві якога для яго толькі што зачынаўся»[1].

Такім чынам, за самааналізам, якім бы «інтэлігенцкім» ён ні быў, заўсёды відаць у Лабановічу вось гэта — сялянская народная аснова яго светаадчування і светапогляду. Праяўляецца яна паразнаму: у адносінах да сялянскіх дзяцей, у маральным самакантролі маладога настаўніка, якога бабка Мар'я называе сваім «манашкам», у адчуванні паэзіі простай працы, у «зацятым» недаверы да казённых улад. Лабановіч заўсёды гатовы заступіцца за «мужыка». Айцец Кірыл крыўдзіцца на мужыкоў за іх «дзікасць» і няўдзячнасць. Лабановічу крыху падабаецца гэты чалавек: ён усё ж нечым стараецца дапамагчы сялянам. Але яго «крыўды» на сялян Лабановіча мала абыходзяць, бо ён разумее права мужыка на большую і сапраўдную крыўду.

«Лабановіч нецярпліва чакаў, калі скончыць выліваць сваю злосць а. Кірыл, каб заступіцца за мужыка, бо Лабановіч быў пакрыўджан, як мужыцкі сын. Ці даўно яму самому, калі вучыўся ён у семінарыі, крычалі мешчанчукі:

— Лямец! Лямец! На якой бярозе ты лапці павесіў?

— Розгамі яго трэба сеч! — скончыў а. Кірыл і гнеўна бліснуў вачыма.

— Я не магу згадзіцца з тым, што сказалі вы, а. Кірыл. Нават і тады, калі гэта ўсё было б праўда,— пачаў Лабановіч,— то і тады б не можна судзіць так мужыка... На мужыка прывыклі пазіраць, як на пчалу або на якую машыну, каторая павінна ўсё вырабляць, усім даваць і яшчэ пры гэтым казаць і кланяцца: «Дзякую, што бераце». І ўсе так ці іначай бяруць ад мужыка: бяруць сілай, бяруць хітрыкамі, бяруць ашуканствам. А мужыку многа далі? Паважаюць мужыка? Хто вінаваты, што мужык неачосан, што мужык цёмен і жыве па-свінску? У святым пісанні напісана: «Якою меркаю мерыце вы, такою адмерыцца і вам»[2].

Забягаючы наперад, адзначым, што і судзіць потым настаўніка будуць як «селяніна Лабановіча Андрэя». І вось якія «сялянскія» думкі і клопаты ў галаве ў гэтага настаўніка, калі ён выпраўляецца ў суд:

«Дарога трохі заспакоіла. Лабановіч спакваля звыкаўся і з самою думкаю аб допыце ў жандарскага ротмістра.

Цешыла яго і тое, што дзядзька Марцін і сям'я не будуць сядзець галоднымі, бо з поля ўсё сабралі. Нават і цялушачкі не прыдзецца прадаваць...»[3]

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 13.
[2] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 29-30.
[3] На ростанях. Мінск, 1955, стар. 287.

Яшчэ зусім нядаўна даследчыкі вельмі старанна фіксавалі жыццёвыя памылкі (а дакладней, нявопытнасць) маладога палескага настаўніка і называлі гэтыя «памылкі» вельмі гучна. Пабіліся п'яныя мужыкі за юшку, умяшаўся Лабановіч — «тэорыя малых спраў». Захацеў пастаўнік пашырыць кругагляд палешукоў, пагутарыў з імі — «інтэлігенцкае асветніцтва», «адмаўленне рэвалюцыйных форм барацьбы». Крытыка абвінавачвала Лабановіча ў тых «інтэлігенцкіх грахах» і «хваробах», якімі гэты «мужыцкі сын» не паспеў яшчэ нават захварэць. Недарэчна бачыць шкодную і памылковую праграму там, дзе наогул ніякай праграмы яшчэ не было, а было толькі здаровае пачуццё адказнасці перад працоўным людам, з асяроддзя якога настаўнік Лабановіч выйшаў.

Пакуль не склаўся светапогляд Лабановіча як свядомага ворага царскага ладу, абаронцы правоў народных, выразная народная падаснова яго светаадчування была тым «компасам», які дапамагаў Лабановічу не збіцца з правільнай дарогі. Паступова пашырыцца кругагляд героя, стане зразумелы яму механізм сацыяльнага прыгнёту ў царскай Расіі. Лабановіч зробіцца чалавекам справы. Але пакуль ён жывы, ніколі не спыніцца ў ім кіпенне думак, не адмовіцца ён ад пошукаў усё больш высокай ісціны, не аслабне самакантроль у гэтым чалавеку.

Мы ўжо адзначылі аналітычны характар, стыль першай кнігі трылогіі — аповесці «У Палескай глушы». Стыль гэты вельмі складаны. Перш за ўсё сам герой кантралюе і вывучае сваю «духоўную гаспадарку». Але разам з тым і аўтар аналізуе перажыванні героя і ўласныя думкі Лабановіча аб яго ж перажываннях. Аўтарскі аналіз як бы накладваецца на самааналіз героя.

«Пасля пісарскага балу Лабановіч некаторы час адчуваў сябе дрэнна. Яму было прыкра, што ён там напіўся, гаварыў розныя глупствы і нават піў за здароўе нейкай маладзіцы. На другі день ён раненька вырваўся з Хатовіч і бадай што ўцёк дадому. І вось цяпер, на другі дзень пасля п'янства, ён хадзіў па чыгунцы, крыху заспакоены, і падводзіў рахункі сабе самому як чалавеку і як настаўніку. Яму ўспомніліся першыя дні яго прыезду сюды, яго намеры і планы. І цяпер усё гэта так не сходзілася адно з другім, і ніякага маральнага задавальнення! Ён чуў нейкі неспакой душы. Яму хацелася кінуць тут усё і ісці. Куды? У гэты свет, на новыя мясціны — і там пачынаць жыць як-небудзь іначай. Ён акінуў вачыма гэтыя аколіцы Цельшына: цесна, цёмна і пуста. Толькі ветракі, растапырыўшы ўгары два крылы ў бок сяла, мелі такі выгляд, як бы іх зрабіла нейкая навіна і яны, у здзіўленні сказаўшы: о-о-о! — застылі ў такім стане; ды дом пана падлоўчага і высокая вяндлярня выдзяляліся крыху весялей з купы гэтых саламяных стрэх сялянскіх хат. Няўжо ж яму прыдзецца жыць тут

яшчэ другую зіму, бо на лета, калі скончацца заняткі ў школе, настаўнік думаў куды-небудзь паехаць. Дом пана падлоўчага глянуў на яго яшчэ раз і яшчэ; і, скараючыся нейкаму пачуццю і голасу, ён звярнуў з чыгункі і накіраваўся дадому, паглядаючы то на высокі крыж ля школы, то на дах пана падлоўчага. Падыходзячы бліжэй да іх, настаўнік пайшоў павольней, як злодзей, кідаючы вочы на вокны. Ступіўшы яшчэ колькі крокаў, ён спыніўся: у акне з-за вазонаў яму кланялася тая галоўка, якую яму так прыемна было бачыць»[1].

На першы погляд нічога незвычайнага ў гэтым тэксце няма: амаль кожны беларускі празаік сёння карыстаецца псіхалагічным аналізам для раскрыцця характару чалавека. Трэба выразна ўявіць, якой была дакастрычніцкая беларуская проза, каб адчуць, што такі вось тонкі і складаны аналіз псіхалогіі чалавека быў нечым прынцыпова новым у беларускай літаратуры, асабліва калі ўлічваць, што так напісана ўся аповесць. І нават вось гэтая дэталь, калі «здзіўленыя» ветракі застылі, быццам сказаўшы: «о-о-о!» — ці ў другім месцы як бы пытаюцца: «А чаму ж мы стаім без работы?» — гэтыя дэталі былі нечым зусім новым для беларускай прозы.

Дакастрычніцкая проза была асабліва моцная жанравымі малюнкамі, сацыяльна завостранымі, каларытнымі. Цяпер у прозу прыходзіў той псіхалагізм, без якога няма сучаснай аповесці і рамана. Вядома, і псіхалагізм, калі ён ператвараецца ў самамэту, можа стаць вялікім недахопам літаратурнага твора. Але ў даным выпадку псіхалагізм быў нечым вельмі неабходным, элементарным, без чаго проза не магла стаць паўнацэннай у жанравых адносінах.

Аповесць «У Палескай глушы» сведчыла аб тым, што проза беларуская смялей пачынала асвойваць свет непаўторна-інтымных, індывідуальных пачуццяў і перажыванняў чалавека. З новай для беларускай літаратуры псіхалагічнай глыбінёй раскрыў Я. Колас у гэтай аповесці пачуццё кахання. У беларускай літаратуры была фальклорна-паэтычная традыцыя выяўлення інтымных чалавечых пачуццяў. Мы маем на ўвазе перш за ўсё творы Я. Купалы: «Магіла льва», «Паўлінка», «Яна і я». Ц. Гартны спрабуе сродкамі празаічнага твора раскрыць пачуццё кахання ў «Бацькавай волі». Яму ўдалося стварыць жывы вобраз закаханай дзяўчыны Зосі Прыдатнай. Я. Колас паспрабаваў значна глыбей пранікнуць у пачуцці людзей, перадаць не толькі само пачуццё, але і складаную дыялектыку яго, рух, супярэчлівасць. І вельмі важна адзначыць, што такі аналітычны паказ кахання не толькі не пазбаўляе яго

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 139-140.

рэальна-жыццёвых фарбаў, а, наадварот, яшчэ больш падкрэслівае яго яркасць і сілу.

Пачуцці Лабановіча да Ядвісі, яго думкі аб ёй, аб сваіх перажываннях — гэта ўсё тое ж адкрыццё жыцця ва ўсіх яго праяўленнях. Інакш кажучы, пачуцці Лабановіча да Ядвісі як бы ўплецены ў яго агульнае адчуванне хвалюючых сваёю таямнічасцю далёкіх прастораў жыцця. Як і ўсе іншыя перажыванні, Лабановіч увесь час сам вывучае сваё каханне, аналізуе, трымае яго «пад кантролем» розуму. Вось чаму яго адносіны да Ядвісі такія ўскладненыя, не простыя. Яго пачуцці можна было б пазваць рэфлектыўнымі, калі б не былі яны, пры ўсёй рэфлектыўнасці, адначасова і вельмі непасрэднымі. У гэтым «мужыцкім сыне» ёсць вялікая здольнасць бачыць прыгажосць жыцця, хоць не горш ён бачыць і бруд яго. Натура ў яго багатая, маладая, духоўныя сілы не растрачаныя, і таму ўсё, што ёсць прыгожага ў жыцці (парод, прырода, дзеці, жанчына), у яго ўяўленні, успрыйманні выглядае асабліва свежым, чыстым і яркім па фарбах. Колькі, напрыклад, простай, наіўнай, сапраўднай паэзіі маладосці ў выпадковай першай сустрэчы настаўніка з Марынай:

«Лабановіч зусім забыўся аб тым, што яго перш так зацікавіла, звярнуў на гэта ўвагу толькі тады, калі між ім і тым, хто ішоў яму на спатканне, была адлегласць толькі ў два слупы. Цяпер ён заўважыў, што гэта была якаясь асоба, не належаўшая да сялянскіх кабет. Гэта была высокая, стройная дзяўчына, вельмі добра, нават з густам адзетая.

Дзяўчына здалёк колькі разоў бачліва акідвала поглядам незнаёмага маладога хлапца, а падышоўшы бліжэй, яна апусціла вочы. Лабановіч таксама не лічыў далікатным разглядаць яе. Але як толькі яны параўняліся, то зірнулі друг на дружку, і погляды іх спаткаліся: незнаёмая дзяўчына, як бы спалохаўшыся, борздзенька апусціла свае чорныя, як смоль, вочы, а Лабановіч, зблізку ўбачыўшы яе твар і гэтыя бліскучыя прадаўгаватыя вочы, злёгку здрыгануўся: дзяўчына гэта была незвычайна прыгожая. Прайшоўшы крокі тры — чатыры, Лабановіч азірнуўся, каб яшчэ раз глянуць на яе. Тое самае зрабіла і зацікавіўшая яго дзяўчына. Яна, мусіць, не спадзявалася выдаць сябе такім чынам, і з губ яе збегла прыемная і павабная ўсмешка, пасля чаго дзяўчына пайшла шпарчэй і ўжо не аглядалася. А Лабановіч, як прычараваны, стаяў колькі хвілін і ўсё пазіраў на яе»[1].

І не раз вось так спыняецца Лабановіч, зачараваны невычэрпнымі багаццямі жыцця. Любавацца хараством Марыны, як вялікім падарункам прыроды, жыцця, Лабановіч мог. Але глы-

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 41.

бокага пачуцця Марына ў ім не выклікала. Занадта ўсё проста, спакойна і ясна ў гэтай дзяўчыне. Не тое — Ядвіся. Як само жыццё, што кліча яго сваімі таямнічымі далямі, дзяўчына гэтая — загадкавая па натуры, зменлівая па настрою, нечаканая і адначасова шчырая і непасрэдная. У гэтай дзяўчыны ёсць свая мара аб шчасці, што чакае яе наперадзе, але адначасова жыццё палохае яе: уражанні дзяцінства (смерць маці, замучанай падлоўчым) адклалі балючы адбітак на душы. Яна даверлівая, але баіцца быць даверлівай, добрая, але баіцца быць добрай, шчырая, але не хоча быць такой. Яна ўжо зразумела, што ў жыцці, у людзях хаваецца многа дрэннага, злога. Не дзіўна, што яе трывожаць, нават палохаюць паводзіны маладога настаўніка, які падабаецца ёй. Ёсць у адносінах Лабановіча да яе нешта такое, што ёй здаецца «мучыцельствам»: гэтага ж яна баіцца больш, чым чаго іншага на свеце. Вельмі часта Лабановіч робіцца нейкі чужы, халодны, прымушае Ядвісю пакутаваць. Вось чаму і Ядвіся баіцца ісці насустрач свайму пачуццю. Толькі аднойчы прарвалася яно, як усё ў гэтай дзяўчыны,— нечакана, асляпляльна.

Лабановіч сустрэў яе ў сваёй школе: Ядвіся часта бегала да бабкі Мар'і і заглядвала ў пакой, дзе жыў бабчын «манашак». Настаўнік раптам страціў сваю звычайную стрыманасць:

«— Вы — мая госця і нявольніца. Ніякаму на свеце паляўнічаму не здаралася злавіць такую слаўную сарначку, як мне сёння. Дайце ж хоць наглядзецца мне на яе!

І ён стаў пазіраць на яе.

— Ну, другі раз вы не зловіце мяне.

— А нашто мне лавіць, калі я вас ужо злавіў?

Яна раптам кінулася яму пад рукі, каб уцячы ад яго. Але ён крэпка схапіў яе пад пахі і не пускаў.

— Што вы робіце?— з гневам прамовіла яна:— Не смейце дакранацца да мяне!..

— Вы ж самі кінуліся мне на рукі,— сказаў настаўнік і пачуў, як забунтавалася ў ім кроў. Ён выпусціў яе і толькі трымаў за руку. Яна зноў стала вырывацца. Цёмна-русыя яе валасы раскінуліся па плячах пышнымі хвалямі.

...— Ну, слухайце,— тонам просьбы прамовіла яна,— ніяк я не спадзявалася, што вы будзеце мяне мучыць!

— А вы мяне не мучыце?— спытаў ён і глянуў ёй у вочы.— Выкуп дайце, тады я пушчу вас.

— Я не маю чым плаціць,— казала яна і адною рукою старалася заправіць свае валасы. Настаўнік зумыслу раскідаў іх.

— Ах, адстаньце вы!

— Не, не адстану: каб вы ведалі, як вы прыгожы з распушчанымі валасамі, вы заўсёды хадзілі б так.

— У мае мамы таксама былі раскошныя валасы, але доля яе была нешчаслівая,— у засмучэнні прамовіла яна.

Лабановічу стала незвычайна шкода яе. Ён выпусціў яе руку, глянуў ёй у вочы.

— Бедная вы, мілая, харошая, слаўная Ядвісечка!

— У, усе вы такія гарады, тыраны! — з нейкай нянавісцю прамовіла яна.

Лабановіч хацеў ёй адказаць, што яна памыляецца, але не паспеў: яна раптоўна ахваціла рукамі яго шчокі і, у момант прыблізіўшы яго галаву, пацалавала яго; потым з сілаю адштурхнула яго і кінулася за дзверы ў школу. А ён, як бы апалены маланкаю, стаяў на месцы колькі моманту.

Потым, як дзікі звер, кінуўся даганяць яе. Панна Ядвіся стаяла на парозе, трымаючыся за клямку. Яна была зусім спакойная.

— Калі вы асмеліцеся пацалаваць мяне, то, клянуся памяццю мацеры, кінуся пад машыну! — І цёмныя круглыя вочы яе бліснулі іскрамі гневу»[1].

Сапраўды, Лабановіч паводзіць сябе крыху дзіўна ў адносінах да Ядвісі. Ён, здаецца, усё робіць, каб не знікла халодная паласа чужасці, якая ўвесь час раздзяляе іх і якую Ядвіся адважваецца пераступіць толькі на момант, каб тут жа пагражаць: калі ён асмеліцца зрабіць тое ж самае, яна кінецца пад поезд.

Выяўляючы чалавечыя пачуцці ва ўсёй іх нечаканай супярэчлівасці, раскрываючы, аналізуючы «логіку» складаных інтымных перажыванняў Лабановіча і Ядвісі, Якуб Колас тым самым першы ў беларускай літаратуры выкарыстоўваў па сапраўднаму мастацкія магчымасці, якія прадастаўляе мастаку жанр празаічнай аповесці і рамана.

У чым жа «логіка» пачуццяў Лабановіча, што такое яго каханне да Ядвісі?

Пры першым знаёмстве з Лабановічам Ядвіся спявае для гасцей.

«Сухавараў многа і доўга хваліў панну Ядвісю, а яна стаяла, апусціўшы вочы, і, здаецца, чакала пачуць слова ад Лабановіча. Настаўнік зумыслу не сказаў нічога.

Прашчаючыся пасля вячэры, панна Ядвіся была сур’ёзна і не папрасіла суседа заходзіць да іх вечарамі»[2].

Што гэта, вычытаная з кніг «тактыка» вопытнага залётніка? Не, Лабановіч — зусім новы жыццёвы характар, які сфармаваўся ў зусім канкрэтных сацыяльных умовах. Ужо адзначалася, што Лабановіч — гэты «мужыцкі сын» — адчувае і паводзіць сябе проста толькі ў сваім асяроддзі: з сябрамі, з сялянамі. Варта яму пера-

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 149-150.
[2] Там жа, стар. 57.

ступіць межы гэтага асяроддзя, як ён адразу насцярожваецца, становіцца ў ваяўнічую позу, як бы адчуваючы пагрозу сваёй чалавечай годнасці. Ядвіся — цудоўная, шчырая дзяўчына, але яна ўжо за той мяжой, дзе цельшынскі настаўнік не адчувае сябе лёгка, проста. Трэба ўлічваць і тое, што ў Лабановічу вельмі моцным з'яўляецца пачуццё разначынскага самакантролю, для яго наогул характэрна юнацкае жаданне вывяраць сваю волю, уменне стрымліваць сябе. Лабановічу вельмі хочацца пабачыць Ядвісю. «Увесь абрыс хаты пана падлоўчага выглядаў так, як бы хацеў сказаць настаўніку:— «Хлусіш! ты ўсё ж такі да мяне прыйдзеш». «Што за насланне! — прамовіў сам сабе Лабановіч.— Або ў мяне няма сілы ўзяць сябе па павадок?.. Яловыя шышкі! Сказаў сёння: гарэлкі піць не буду, і не піў. А сказаў не пайду да Ядвісі, значыцца, і быць так!»[1]

Або вось яшчэ прыклад. Ядвіся, якой верыцца, што недзе, не тут, а далёка, ёсць нейкае асаблівае, прыгожае жыццё, з вялікай радасцю збіраецца ехаць да цёткі ў госці. Лабановічу крыўдна ад таго, што ёй «нікога не шкада пакідаць тут». Ядвіся паехала, ён сумуе па ёй, чакае яе звароту. Але не для таго чакае, каб пабегчы ёй насустрач. «Не, зусім не. Ён проста хоча паказаць ёй сваю поўную няўважлівасць да яе асобы. Ён толькі колькі разоў пройдзецца ўдзень каля яе акон, але і галавы не паверне ў бок і знаку не дасць, што яна зацікавіла яго, што яму без яе цяжка і сумна. Ён толькі нацешыцца сваёю помстаю, але нічога не скажа аб гэтым»[2]. Прыехала Ядвіся — і Лабановіч раптам прымае рашэнне ехаць да сябра ў госці. Усё для таго, каб паказаць, што і яму «нікога тут не шкада пакідаць». «Чаму я, як злодзей, таюся ад яе і ад людзей?» — думаў, ідучы вуліцаю, пастаўнік: «Чаму не сказаць ёй, што я так шчыра і моцна палюбіў яе. І праўда: чаго я так віляю, так замятаю свае сляды, збіваю яе з тропу? Проста няма ў мяне смеласці. Я баюся тае абразы, якая будзе для мяне тады, калі яе сэрца не адгукнецца майму сэрцу... А ўсё ж такі гэтае каханне ёсць нейкая хвароба, боль і пакута. Яно захапляе ўсяго, не дае спакою, нараджае нейкія няясныя парыванні і вялікі смутак»[3].

У другім месцы аповесці настаўнік разважае: «Няўжо ж у яго хваціць адвагі звязаць яе долю з доляю малазаметнага настаўніка ў гэтай глушы і тым самым адсеч сабе дарогі да далейшага дасягнення тых мэтаў, якія ён меў на ўвазе? Яго цягнула вольная праца ў гэтых невядомых яму прасторах людскога жыцця...»[4]

І гэта самае галоўнае. І Лабановіча і Ядвісю цягнуць да сябе невядомыя прасторы жыцця. Ядвіся ўпадабала Лабановіча, бо ён

---

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 64—65.
[2] Там жа, стар. 108.
[3] Там жа, стар. 127.
[4] Там жа, стар. 90.

вельмі не падобны да людзей, што вакол яе: ён для Ядвісі як бы адтуль, з тых прыгожых прастораў. Для Лабановіча прыгожасць Ядвісі таксама толькі «намёк» на тыя дары шчасця, якія хаваюць у сабе далячыні жыцця. Маладосць не ўмее цаніць таго, аб чым потым будзе сумаваць: яна спяшаецца наперад, бо верыць, што самае галоўнае яшчэ будзе наперадзе. Пачуцці іх так і не перайшлі ў страсць.

Жыццё тых людзей, якія сустракаюцца на шляху Лабановіча, наўрад ці ўдалося: ні вялікіх спраў, ні вялікіх пачуццяў не дала ім рэчаіснасць. Пасля размовы з другой, «яшчэ не загнанай у магілу», жонкай падлоўчага Лабановіч задумваецца. «І была ж у людзей маладосць, былі ў іх светлыя падзеі на жыццё. Па свайму густу будавалі яны сваё шчасце, перажывалі яны пачатак нейкай прыгожай казкі, і чым скончылася гэта казка? І ці не складае часамі і ён, Лабановіч, цяпер сваю казку?»[1]

Не, будаваць жыццё, шчасце на гэтай спрадвечна хісткай аснове Лабановіч не хоча. Ён лепш пойдзе далей па жыццёвых дарогах, бо ў гэтым няспынным руху да ўсё большай мэты — самая вялікая радасць, найвялікшае шчасце жыцця. І выходзіць так, што і Лабановіч і Ядвіся, хоць і цягнуцца яны адно да аднаго, робяць усё, каб перашкодзіць збліжэнню, каб разлучыцца. Кожны

з іх імкнецца ў сваю далячынь, бо жыццё, якое акружае іх, палохае сваёй мёртвай нерухомасцю, бесперспектыўнасцю. Іменна таму, што яны аднолькава імкнуцца да жыцця больш змястоўнага і прыгожага, яны ўпадабалі адзін аднаго, але якраз па той жа прычыне яны і разлучаюцца: кожны імкнецца ў сваю далячынь, а дарогі ў іх розныя. Лабановіч ужо марыць аб справе, якая б надала сэнс яго жыццю, а гэта вымушае яго бліжэй прыгледзецца да побыту народа, зразумець патрэбы яго. Лабановіч сумуе, страціўшы Ядвісю, ён як бы адчувае ўжо, што Ядвіся застанецца самай яркай старонкай яго жыцця. Але адначасова ён поўніцца радасцю, маладой энергіяй ад прадчування новых шляхоў, новых прастораў жыцця.

Пуста і няветла зрабілася ў Цельшыне без Ядвісі. «І нейкая вострая боль адчулася ў сэрцы маладога настаўніка, а вобраз панны Ядвісі яшчэ яскравей стаяў у яго вачах.

Яна была — і там было жыццё, там жыла радасць, нейкая паўната гэтага маладога жыцця. А цяпер яе няма там — і ўсё патускнела, як бы замерзла...

І чаму гэта сталася так? Чаму?

— А можа, яно так і лепей...»[2]

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 112.
[2] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 4.

Далі жыцця клічуць Лабановіча, і, можа, лепей, калі яго нічога не трымае на месцы.

«Добра ісці па дарозе, якую ты сам сабе выбіраеш»,— з гэтай думкаю ўступае Лабановіч у новую паласу жыцця.

«На прастор, на шырокі прастор! Я люблю гэтыя прасторы, люблю неаглядныя, ружова-сінія далі іх, поўныя жыцця, малюнкавасці, разнастайнасці тонаў зямлі і неба, дзе так многа разгону для тваіх вачэй, дзе мудрая маўклівасць далечыні, атуліўшыся танюсенькай наміткаю сінечы, думае нейкую адвечную сваю думку і так моцна парывае душу зазірнуць за заслону гэтай мудрасці, каб пазнаць яе таямніцы»[1].

Гэтым аўтарскім гімнам прасторам, далям пачынаецца другая кніга трылогіі Я. Коласа («У глыбі Палесся»), і тут галасы пісьменніка і яго аўтабіяграфічнага героя зліваюцца, бо ў вечным руху да новага і сам мастак бачыць і сэнс жыцця і яго мудрасць.

«Ласка і гнеў, ціша і бура! Я вітаю вас, калі вы прыходзіце ў сваім часе, калі выконваеце вы адвечную волю жыцця»[2].

Сустрэўшыся, сябры Лабановіч і Садовіч падводзяць рахунак сабе і сваёй працы і не вельмі задаволены пражытым годам. Што ж, трэба ісці далей.

Лабановіч адзначае: «...усе мы, браток, напэўна, за першы год настаўніцтва многа навучыліся мудрасці жыцця. Самае галоўнае, друг ты мой, гэта тое, каб не ўтраціць усведамлення сваіх памылак...»[3] Тут жа аўтар канстатуе, што гэта былі «няясныя парыванні да «разумнага» жыцця».

«Яны не бачылі таго палітычнага ўціску і сацыяльнага зла, якімі было забіта і прыдушана жыццё. Трэба было саматугам працярэбліваць гэтыя дарогі, але дзеля гэтага трэба было так ці іначай узыйсці на іх»[4].

Пазней, калі Лабановіч, узрушаны зместам палітычнай брашуры, падкінутай яму, задумваецца па-сапраўднаму над «палітычным і сацыяльным уціскам», аўтар адзначае: ён убачыў тое, што раней толькі адчуваў.

І сапраўды, «мужыцкі сын» не мог не адчуваць, што няма справядлівасці, калі кожны, «хто носіць цэшку», пад працаўніком «пан», у кожнага над ім правы ёсць, а ў рабочага чалавека ніякіх правоў няма, акрамя як працаваць на тых, хто глядзіць на яго як на машыну, што «павінна ўсё вырабляць, усім даваць» і яшчэ пры гэтым кланяцца.

---

[1] Там жа, стар. 3.
[2] Там жа.
[3] Там жа, стар. 12.
[4] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 13.

Другая кніга трылогіі і апавядае аб тым, як «саматугам» працярэблівае палескі настаўнік дарогі да свядомага служэння народнай справе, як узыходзіць ён на гэтыя дарогі.

Пачуццё блізкасці да працоўнага люду, маладое імкненне да жыцця сумленнага, поўнага сэнсу — вось што рабіла Лабановіча вельмі ўспрыймальным да свежых рэвалюцыйных павеваў, якія адчувальнымі рабіліся ў самых глухіх кутках Расіі. Гэта ж быў пярэдадзень рэвалюцыі 1905 года!

Па дарозе ў Мікуцічы, роднае сяло Лабановіча, сябры звярнулі ў Панямонь — мястэчка, якое ў рукапісных «Панямонскіх ведамасцях» называецца «досыць значным цэнтрам у воласці».

Тут падарожнікі Лабановіч і Садовіч спадзяюцца сустрэцца з «калегамі», прыгледзецца да жыцця мястэчковай інтэлігенцыі. Адзін крытык 20-х гадоў даволі ўдала вызначыў кампазіцыю гэтага раздзела: пісьменнік вядзе чытача быццам праз партрэтную галерэю. І гэта сапраўды так.

«Мястэчка Панямонь — прашу не змешваць яго з другою Панямонню — было ў трох вярстах ад станцыі, а можа, нават і меней.

У мястэчку Панямонь многа розных будынкаў і ўстаноў. Тут ёсць цагляная лазня, царква св. Магдалены, два млыны, дзве школы, сінагога, касцёл і камяніца Базыля Трайчанскага. Але вы яго, напэўна, не ўсе ведаеце. А шкада: чалавек ён слаўны, настаўнік і грамадскі дзеяч»[1]

Зачын гэты, як бы запазычаны ў гогалеўскага Рудага Панька, асвятляе ўсю, «галерэю» партрэтаў панямонскіх інтэлігентаў і «грамадскіх дзеячоў». Вось яно, тое жыццё, якое чакала б і Лабановіча, калі б ён дазволіў жыццёвым хвалям закалыхаць сябе, калі б не імкнуўся ён наперад і наперад. Уласна кажучы, панямонскія інтэлігенты — людзі па-свойму нядрэнныя. Дарэмна некаторыя даследчыкі даводзяць, што Я. Колас пamaляваў нейкіх монстраў, што могуць выклікаць толькі пагарду і гадлівасць. Гэта не зусім так. Тарас Іванавіч Шырокі, пры ўсіх яго слабасцях,— чалавек, на якога з прыемнай усмешкай глядзяць і сам аўтар і Лабановіч.

«Шырокі размашыста рушыўся на спатканне гасцям, прычым жывот яго закалыхаўся, як човен па вадзе. Па чарзе абняў ён аднаго і другога госця. А госці, абнятыя Шырокім, як бы па момант знікалі з вачэй: яны закрываліся фігураю Шырокага і траціліся ў ёй.

— Вот люблю свайго брата настаўніка! Гэта — соль зямлі! — крыкнуў ён, зірнуўшы на фельчара і старшыню.

[1] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 15.

Шырокі выказваў усе адзнакі нястрымнага руху, парывістай, стыхійнай радасці і буйства: спатканне з калегамі прывяло яго ў гэты надзвычайны стан душы!

— Пакланіся ім ніжэй, гулугала ты! — накінуўся Шырокі на старшыню, і ў той час, калі старшыня вітаўся з настаўнікамі, ён ухапіў яго за карак і гнуў яго галаву.

— Гэта святыя мучанікі за ідэю народнае асветы, не тое, што ты, камінар ты цёмны: толькі тое і робіш, што за нядоімку апошнюю цялушку цягнеш з двара...»[1]

Па-свойму нядрэнныя людзі і некаторыя іншыя «панямонскія інтэлігенты»: той жа Базыль Трайчанскі, Вольга Сцяпанаўна і г. д. Пісьменнік як бы паказвае, што мяжа паміж яго героем і гэтай «інтэлігенцыяй» не такая ўжо і выразная на першы погляд. Варта было б Лабановічу спыніцца на месцы, заглушыць у сабе імкненне да нечага большага, да справы, да жыцця, поўнага вялікага сэнсу, і ён мог бы папоўніць шэрагі гэтай местачковай «інтэлігенцыі». Той жа Дубейка тады меў бы поўнае права заявіць: «Нашага палку прыбыло».

У раздзеле аб гасцяванні сяброў у «панямонцаў» ёсць характэрнае месца. Сябры не вытрымалі спакусы пазмагацца на «зялёным полі», падселі да карцёжнікаў. І прайграліся. Пакінуўшы Панямонь, «некаторы час ішлі моўчкі. У іх кішэнях была пустэля, у галаве — малатарня, у ваччу мітусіліся розныя фігуры карт, а на душы, як кажуць, кошкі скробалі».

Лабановіч гаворыць:

«— Усё гэта яшчэ нічога, Алесь, нашы капіталы, што перайшлі сёння ў чужыя кішэні, не такія вялікія, каб аб іх вельмі многа гараваць. Але справа не ў гэтым, слізнякі мы, бязвольнікі, людзі без цвёрдага грунту. Вось дзе наша слабое месца! Мяне яно мучыць больш, чым паражэнне на «зялёным полі»...[2]

Лабановіч сам адчуў, як лёгка пераступіць «мяжу»... Пераступіць, на нейкі момант нават уцягнуцца ў інтарэсы «панямонцаў» і ён здольны, але застацца з імі ён не здольны: ён збярог «душу жывую», рэчаіснасць з яе супярэчнасцямі знаходзіць моцны водгук у душы «сялянскага сына» і прымушае Лабановіча ісці і шукаць. І іменна таму, што ён у пастаянных пошуках, што ні на хвіліну не спыняецца ўнутраная работа ў ім, Лабановіч аказаўся вельмі ўспрымальным да рэвалюцыйнага слова. Пабыўшы дома і новымі вачыма паглядзеўшы на змаганне роднай сям'і з сялянскімі нястачамі і клопатамі, настаўнік едзе на Піншчыну, дзе цяпер месца яго працы. І малюнкі роднай прыроды, і сустрэчы з новымі людзьмі, і роздум над жыццём — усё гэта ўзбагачае настаўніка.

---

[1] Там жа, стар. 17.
[2] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 45.

Асабліва многа даюць яму размовы з сялянскім «праўдашукальнікам» Аксёнам Калем.

У грамадскім жыцці краіны заўважаўся ўжо глыбінны зрух.

«Здавалася, само паветра было насычана новымі павевамі свежай мыслі, хоць ахоўнікі ўсталяванага вякамі палітычнага ладу цвёрда стаялі на сваёй варце і забівалі самыя маленькія шчылінкі, праз якія маглі б прабіцца новыя ідэі»[1].

І вось тут здарыўся ў жыцці Лабановіча выпадак, які засведчыў, наколькі глыбока жыццё ўзрыхліла яго розум, яго душу для ўспрыняцця рэвалюцыйных ідэй. Варта было яму прачытаць палітычную брашурку (яму нехта падкінуў яе), у якой разбуралася вера ў цара, маляваўся сапраўдны вобраз «Міколы крывавага», як у мыслях настаўніка адбылася, па словах аўтара, «цэлая рэвалюцыя».

Вельмі тонка раскрывае пісьменнік псіхалагічны стан свайго героя ў такі крытычны момант яго духоўнага жыцця.

Першае, што адчуў Лабановіч, прачытаўшы кніжачку, быў страх, страх пустаты. Калі ўсё, што навокал,— кроў і абман, дык як жа далей жыць? Гэта было, адзначае аўтар, «крушэнне пэўнага ладу ўнутранага жыцця, яшчэ не зусім аформленага і ўгрунтаванага»[2]. Але страх перад «душэўнай пустатой» скора знік, бо «пустаты», уласна кажучы, і не было. Як пылінка, што трапіла ў перасычаны раствор, выклікае выпадзенне крышталя, так брашурка толькі «выкрышталізавала», надала выразную форму думкам і адчуванням, якія даўно трывожылі гэтага «мужыцкага сына», не давалі яму духоўна астыць, апусціцца, клікалі да справы.

З гэтага моманту духоўнае жыццё Лабановіча набывае большую палітычную афарбаванасць і завостранасць. Яшчэ нямала жыццёвых дарог пройдзе Лабановіч, многія з іх не будуць самыя прамыя і правільныя, але галоўнае, што ён не спыніцца на паўдарозе, на паўпраўдзе, не прымірыцца з тымі парадкамі, супраць якіх уздымаецца сам народ. Пісьменнік як бы сцвярджае вобразам Лабановіча: галоўнае, каб у чалавеку жыла вялікая прага ісціны, праўды, каб у ім было пачуццё адказнасці перад народам, галоўнае, каб ён не спыняўся, каб ішоў наперад, а ўжо сама логіка грамадскага жыцця паставіць яго на правільны шлях. Вось у чым філасофія вобраза Лабановіча, філасофска-псіхалагічны падтэкст усёй трылогіі. «Няхай мы — тыя дрэвы ў полі, што стаяць пад ветрам,— кажа Лабановіч сябрам-настаўнікам,— няхай нахіляюцца галіны іх у той бок, куды дзьме вецер. Але ж ветры веюць з розных старон, і галіны хіляцца і туды, і сюды. Але здаровае, моцнае дрэва будзе стаяць роўна, а галіны яго больш нахіляцца ў той бок,

---

[1] Там жа, стар. 131.
[2] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 110.

адкуль свеціць сонца. Штука ж уся ў тым, каб намацаць галінамі гэта сонца»[1].

«Намацаць галінамі сонца» — вось на што накіравана душэўная энергія героя трылогіі. Промні гэтага сонца ён даўно адчувае, іх святло і цяпло даюць яму новыя сілы, але дзе яно, тое сонца праўды, зразумее Лабановіч, толькі сустрэўшыся ў турме з бальшавіком Галубовічам. Адбудзецца гэта, як мы ведаем, пасля вельмі значных падзей у жыцці настаўніка, якія складаюць змест трэцяй кнігі рамана, напісанай Я. Коласам пасля вайны (1948-1954 гады).

У свой час крытыка ацэньвала Лабановіча выключна з пункту гледжання яго палітычнай спеласці, «палітычнай праграмы».: Калі быць паслядоўным у такой ацэнцы, то ўсе тры кнігі рамана «На ростанях» можна разглядаць як твор, у якім паказваецца палітычная бездапаможнасць і бесхрыбетнасць інтэлігенцыі. І толькі адна, апошняя фраза павінна гучаць як «рэабілітацыя» героя: «Ён успомніў Сымона Тургая і запавет Галубовіча. Гэты запавет і стаўся асновай жыцця і дзейнасці Андрэя Лабановіча ў далейшым вандраванні па новых дарогах»[2]. Выходзіць, што твор закончаны якраз на тым месцы, з якога крытыка магла б пачаць хваліць героя рамана. Але такі папрок сённяшняй крытыцы кінуць ужо нельга. Калі і можна ў чым папракнуць многіх сённяшніх даследчыкаў трылогіі, дык гэта ў тым, што яны з першай старонкі рамана гатовы бачыць у Лабановічу рэвалюцыянера, амаль што марксіста. І тут (хоць і з супрацьлеглым вынікам) відаць звужанае разуменне як вобраза самога Лабановіча, так і зместу ўсяго твора.

Іменна псіхалагічны змест вобраза і іменна глыбокі і шырокі філасофскі змест твора не заўсёды ўлічваюцца ў дастатковай ступені. У свой час крытыка бачыла ў творы «бічаванне» ўсіх «грахоў інтэлігенцыі»: носьбітам гэтых грахоў («індывідуалізм», «эгацэнтрызм», «палітычная бесхрыбетнасць», «тэорыя малых спраў» і г. д.) абвяшчаўся Лабановіч (ва ўсякім разе ў пачатку сваёй настаўніцкай біяграфіі). Самае дзіўнае тое, што крытыка прыцягвала ў саюзнікі самога аўтара твора, не жадаючы заўважаць таго, што і ў першай кнізе трылогіі аўтар больш сцвярджае ў Лабановічу, чым адмаўляе. Ён сцвярджае ў Лабановічу любоў да працоўнага чалавека, пачуццё адказнасці перад жыццём, пастаяннае імкненне да ісціны, праўды. І няхай Лабановіч спачатку і не вельмі добра разбіраецца ў грамадскім жыцці, хай яму і ўласцівы некаторыя «грахі інтэлігенцыі», але ён не пойдзе на кампраміс са сваім сумленнем, не зробіцца адшчапенцам і абывацелем, будзе да канца шукаць разам з народам шляхоў да праўды і чалавечага шчасця. І

[1] У глыбі Палесся, Мінск, 1927, стар. 75.
[2] На ростанях, т. 2, Мінск, 1955, стар. 353.

гэтым ён дарагі аўтару, хоць Я. Колас і далёкі ад сентыментальнага любавання ім, хоць ён і бачыць яго слабасці і памылкі.

Галоўнае ў тым, што вобразам Лабановіча пісьменнік сцвярджае па сутнасці свае адносіны да жыцця, да народа.

Як адзначаў У. І. Лепін, марксізм Расіяй, працоўнымі масамі і рэвалюцыйнай інтэлігенцыяй быў «выпакутаваны». І хіба не гераічны гэта быў шлях, і хіба толькі канчатковы вынік яго заслугоўвае паэтызацыі?

І калі такі шлях «скарочана», «у мініятуры» паўтарае адзін чалавек, хіба толькі канчатковы вынік можа цікавіць мастака? Тым больш што для мастацтва велізарнае значэнне маюць іменна маральныя праблемы, маральныя якасці чалавека. У тым і асаблівае значэнне трылогіі Я. Коласа, што, будучы выдатным летапісам канкрэтнага перыяду гістарычнага жыцця нашага народа, твор гэты адначасова ўзнімае праблемы, якія ніколі не старэюць. Трылогія Я. Коласа — гэта натхнёны гімн чалавеку — шукальніку і барацьбіту, чалавеку, які ніколі не спыняецца ў сваім руху наперад, да ісціны, да шчасця ўсіх. Не выпадкова, што іменна ў вусны бальшавіка Галубовіча пісьменнік укладвае словы, якія маглі б служыць эпіграфам да ўсяго твора: «Гатовай праўды захацелася? Не, брат, праўду трэба здабываць з боем».

* * *

Жанравая прырода трылогіі Я. Коласа даволі складаная. Імкнучыся даць глыбокую псіхалагічную распрацоўку характару галоўнага героя, аўтар разам з тым стварае яркія, каларытныя малюнкі сялянскага побыту, перадае жывыя рысы тагачаснага настаўніцкага і наогул «інтэлігенцкага» асяроддзя Беларусі. Стаўшы празаікам, Я. Колас не перастаў быць паэтам — гэта асабліва праявілася ў пейзажных карцінах роднага краю, у філасофска-лірычных адступленнях, якія адыгрываюць у трылогіі важную кампазіцыйную ролю. Кампазіцыя твора Я. Коласа аднапланавая ў тым сэнсе, што аўтар не стварае ў прасторы і часе сітуацый, незалежных ад галоўнага героя. У поле зроку аўтара трапляе тое, што бачыць і сам герой і што з'яўляецца асяроддзем, у якім асноўны герой твора ў даны момант знаходзіцца. Няма ў творы перакрыжавання розных сюжэтных ліній. Ходзячы па жыццёвых дарогах, Лабановіч так ці інакш сутыкаецца з іншымі людзьмі, спрачаецца з казёнными «інтэлігентамі», уступае ў канфлікт з самой рэчаіснасцю, і ў выніку мастацкі характар, пастаўлены ў тыповыя абставіны, «самараскрываецца». Ужо гаварылася аб той высокай псіхалагічнай культуры, якую прынёс Я. Колас у беларускую прозу і якая праявілася перш за ўсё ў аналітычным раскрыцці характару цэнтральнага героя. У «Палескіх аповесцях» на поўную сілу

выявілася і другая якасць таленту Я. Коласа, а іменна — выдатнае адчуванне багацця і яркасці фарбаў «жывога жыцця», уменне «жывапісаць», маляваць словам. Праявілася гэта якасць таленту Я. Коласа асабліва моцна там, дзе ён малюе народнае жыццё, народныя тыпы і наогул сацыяльнае асяроддзе, у якім Лабановіч жыве і дзейнічае. Проза Я. Коласа, якая вырасла на аснове фальклорнай, на аснове жывога народнага побыту, па-сапраўднаму маляўнічая.

Трэба адзначыць, што карціны сялянскага побыту, партрэты «палешукоў» у пачатку «Палескіх аповесцей» маюць выразна этнаграфічную афарбоўку.

У гэтым пэўным чынам выяўлялася жанравая маладосць тагачаснай беларускай прозы, якая развівалася ў напрамку ад апісальніцтва і этнаграфізма да ўсё большай «літаратурнай», сюжэтнай культуры. Але галоўнае, вядома, залежала ад канкрэтнай ідэйна-мастацкай задачы, якую ставіў перад сабой пісьменнік. У тым, як бачыць малады настаўнік народны побыт, пэўным чынам выяўляецца характар яго светаўспрыймання.

«Настаўнік з цікавасцю назіраў за палешуком. Яму падабалася яго паляшуцкая вопратка: чорная выцвіўшая суконная світка, пашытая да стану, шырокі ў чырвоныя палоскі даматкаы пояс і шапка-кучомка свайго вырабу. Доўгія, як у папа, цёмна-русыя валасы, светлашэрыя вочы, сярэдні рост, шырокія плечы, павольнасць руху і нейкая сур'ёзнасць выразу твару як не трэба лепей стасаваліся з агульным выглядам малюнкаў палескай прыроды»[1]

Лабановіч сам з сялян. Але ён толькі-толькі скончыў настаўніцкую семінарыю, ён нямала чытаў, акрамя таго, ён прыехаў у мясцовасць вельмі своеасаблівую — на Палессе; гэтым і тлумачыцца тое, што інтарэс Лабановіча да «палешукоў» спачатку трохі кніжны, этнаграфічны.

Этнаграфічную афарбоўку мае раздзел аб пошуках палешукамі «згубленага свята», аб тым, як самабытна палешукі спраўляюць «рэлігійныя патрэбы» і г. д. Калі гаворыцца аб этнаграфічнай афарбоўцы малюнкаў народнага жыцця ў аповесці «У Палескай глушы», гэтым зусім не адмаўляецца іх выразна сацыяльны змест: размова ідзе ўсяго толькі аб каларыце малюнкаў. Паступова і ўсё больш Лабановіча пачынае цікавіць у сялянскім асяроддзі тое, што сведчыць аб патэнцыяльных сілах, захаваных у народзе, што абуджае ў настаўніку пачуццё нацыянальнай гордасці.

«Вось хоць бы гэты дзед Мікіта. Сівы, як голуб. Востры погляд, калючыя вочы, гатовыя пранізаць. Старасць прыгнула яго крэпкі стан і кінула на твар яго і на высокі лоб цэлую сетку

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 17.

маршчын. Але што за дока быў дзед Мікіта ў маладыя гады! І не было ў сяле роўнага яму. Такія штукі выкідаў дзед Мікіта, на якія цяпер ніхто не патрапіць, бо хіба цяпер такі народ? Ды што маладыя годы? Нават і цяпер, нягледзячы на свае восемдзесят гадоў, дзед Мікіта за пояс маладога заткне. Вось толькі няхай падгуляе, няхай ачнецца ў ім яго маладая бунтоўная кроў — не выцерпіць, прасуне рукі ў каменні-жарнавікі і пойдзе з гэтымі каменнямі, як з лёгкімі кацёлкамі, упрысядкі па хаце»[1].

Вось дзе пачынаў ужо складвацца той эмацыянальна-патэтычны стыль, якім Я. Колас потым напіша аповесць пра селяніна-змагара дзеда Талаша.

Пакуль добра, дык добра, а не, дык дзед Мікіта можа паказаць і свой моцны нораў.

Вось айцец Мадэст на благавешчанне прычашчае сваю паству. Дзед Мікіта спазніўся: ён толькі што вярнуўся з рыбы.

«Відаць, ён спяшаўся, каб не апазніцца на прычасце, бо моцна засопся і яшчэ ў капліцы зрабіў колькі шпаркіх крокаў, якімі ён ішоў з балота. Ён адапхнуў колькі кабет і стаў наперадзе. І вось, калі дайшла да яго чарга, то айцец Мадэст, зірнуўшы на ногі дзеда Мікіты, заўважыў, што яны па самы пояс былі мокрыя, а лапці плюхацелі.

— Ты чаму ж гэта мокры прыйшоў сюды?— спытаў яго айцец Мадэст.

— Замачыўся, то і мокры,— адказаў дзед Мікіта, крыху адвярнуўшы ад бацюшкі лысую маршчыністую галаву.

— Дзе ж гэта замачыўся?

— На балоце, дзе ж!

— А чаму ж ты на абедніцы не быў?

Дзед Мікіта маўчыць.

— Я табе прычасця не дам,— накінуўся на яго бацюшка.— Не мог ты паўгадзіны ў царкве пабыць, памаліцца? Дык ты скарэй на балота, да чарцей пабег, а цяпер, аблюманы і абрынданы, прычашчацца прыпёр? Не буду прычашчаць! — прамовіў а. Мадэст і чуць павярнуўся з чашаю ўбок.

— Го,— сказаў дзед Мікіта,— не будзе прычашчаць!.. То і не трэба! Настрашыш ты мяне!

Дзед Мікіта, ні на кога не пазіраючы, ідзе вон з капліцы. Айцец Мадэст колькі хвілін стаіць з чашаю і глядзіць услед дзеду Мікіту. Ён яшчэ думае, што дзед вернецца і папросіцца ў яго. Але дзед Мікіта, той самы дзед, што з жарнавікамі танцаваў, падыходзіць ужо да дзвярэй.

[1] Там жа, стар. 104.

— Гэй! Як цябе там? Вярніся! Чуеш?— гукае а. Мадэст дзеду Мікіту. Дзед спыняецца; паварочвае галаву да бацюшкі і кажа:

— Не хачу!

— Вярніся ты!— крычыць а. Мадэст.— Табе ўжо і слова няможна сказаць.

Мікіта адпускаецца і, хлюпаючы лапцямі, зноў ідзе да амбону.

А. Мадэст прычашчае яго. Дзед бярэ кусочак прасфоры, кладзе яе ў рот і хоча ісці.

— Ці злавіў жа хоць рыбы?— пытае яго а. Мадэст.

Дзед ужо зусім адпускаецца, глытае прасфору і адказвае ўжо лагодна:

— Дзе там у чорта? Няма! — працягвае апошняе слова, махае рукою і выходзіць»[1].

Моцны і «з норавам» селянін-паляшук у гэтай сцэнцы — як жывы. Кожная дэталь тут маляўнічая: і тое, як дзед Мікіта зрабіў па капліцы некалькі шпаркіх крокаў («якімі ён ішоў з балота»), і тое, як адвярнуў дзед Мікіта ад бацюшкі «лысую маршчыністую галаву», а бацюшка, у сваю чаргу, «чуць павярнуўся з чашаю ўбок», і тое, як, праглынуўшы святую прасфору, дзед адказвае на пытанне пра рыбу: «Дзе там у чорта? Няма!»

У маляўнічасці прозы Я. Коласа выяўляецца выдатная здольнасць гэтага мастака бачыць жыццё ва ўсёй яго канкрэтнай разнастайнасці, у руху і фарбах.

Ва ўсіх кнігах трылогіі народ не проста фон або асяроддзе, у якім дзейнічае галоўны герой. Народ у трылогіі — **аб’ект** грамадскіх інтарэсаў героя, яго лепшых думак і пачуццяў. Асабліва гэта датычыцца другой і трэцяй кніг рамана.

У аповесці «У глыбі Палесся» таксама вельмі рознабакова малюецца сялянскае асяроддзе. З аднаго боку, Лабановіча здзіўляе грамадская раз’яднанасць сялян, якія не могуць па-людску зрабіць грэблі, патрэбнай для ўсёй вёскі, а з другога боку, настаўніка не можа не захапляць тая настойлівасць, з якой селянін Аксён Каль дабіваецца «праўды» і «справядлівасці» не для сябе, а для ўсіх аднавяскоўцаў. І калі закрануты іх сацыяльныя інтарэсы, у сялян абуджаецца калектывізм (петыцыя да пана Скірмунта).

У другой кнізе трылогіі асабліва дэталёва малююцца фігуры вясковых інтэлігентаў, а таксама «казённых», ці «выбарных» асоб, накшталт старшыні Захара Лемеша, які, гледзячы на царскія партрэты, цешыцца і зайздросціць:

«— Эх, ядры яго качан! Убрацца б, як цар, ды мець бы сабе такую маладзіцу».

[1] У Палескай глушы, Вільня, 1923, стар. 157-158.

Стаўшы бліжэй да сялянскіх інтарэсаў, Лабановіч пачынае глядзець на розныя «ўлады», на тых, хто адчувае сябе «начальствам» над народам, з усё большай іроніяй і амаль што сялянскай зацятай нелюбоўю. Рэвалюцыя перапалохала на смерць усе «ўлады», Лабановіч бачыць гэта і злараднічае, як той селянін, што калісьці ў ананімных вершах выказваў надзею:

Вось панам не дужа лоўка:
Самім трэба працаваць!
Пабаліць не раз галоўка,
Калі прыдзецца араць!

У трэцяй кнізе рамана «На ростанях» далягляды значна пашыраюцца, разам з героем чытач выходзіць за межы Палесся, бачыць чыноўны Мінск, знаёміцца з тымі, што старанна «затыкаюць усе шчыліны» ў гнілым грамадскім будынку, і з тымі, хто, нягледзячы ні на што, імкнецца пахіснуць стары парадак, разбурыць яго… Калі ў першых дзвюх кнігах пісьменнік асабліва клапоціцца аб тым, каб перадаць каларыт мясцовасці (Палессе), то ў трэцяй кнізе ўсё падпарадкавана задачы перадаць каларыт часу, эпохі наспявання рэвалюцыі. Вядома, гэта не значыць, што ў першых кнігах не адчуваецца эпохі, але іменна ў апошняй кнізе асабліва выразнай становіцца гістарычная перспектыва грамадскага развіцця.

Жанравая эвалюцыя трылогіі ішла і ў тым кірунку, што твор набываў усё больш аўтабіяграфічны характар. Ужо ў першых кнігах вобраз галоўнага героя часам як бы «пакрываецца» лірычным ці філасофска-публіцыстычным «вобразам» аўтара-апавядальніка. Многія разважанні Лабановіча пра народ, пра мову беларускую, пра родную прыроду прымушаюць думаць — гэта погляд і самога аўтара. У трэцяй кнізе пісьменнік ідзе далей: часам адкідаючы ўсякія сюжэтныя ўмоўнасці, ён прама ставіць знак роўнасці паміж перажытым ім самім і тым, што на вачах у чытача перажывае Лабановіч.

«Быць можа, шмат каму з вас, дарагія сябры, нецікава запыняцца такі доўгі час на падарожжах Лабановіча і разглядаць разам з ім тыя малюнкі і тыя мясціны, што даўно прыгледзеліся вашым вачам, бо гэта ўжо старадаўнія дарогі, не новыя малюнкі. Калі б сягоння давялося мне яшчэ раз прайсціся па іх, дык я і не пазнаў бы ні тых дарог, ні мясцін, ні малюнкаў, што разгортваліся перад вачыма паўвека таму назад. Усё карэнным чынам змянілася, адышло ў прошласць і захавалася толькі ў памяці, як успаміны аб далёкіх днях юнацтва. Мне ж так прыемна ўспомніць і хоць у мыслях перажыць іх яшчэ раз»[1]

Але адступленні адступленнямі, а сюжэт і ў трэцяй кнізе разгортваецца так, што мы ніяк не атоесамліваем героя твора з

---

[1] На ростанях, т. 2, Мінск, 1955, стар. 157.

самім аўтарам. І няма адчування, што недзе ў будучым «лініі супадуць», бо Лабановіч — вобраз сапраўды тыпізаваны.

Проза і паэзія Я. Коласа, як і творчасць Я. Купалы, «залатой жылай» праходзіць праз паўвекавы пласт беларускай літаратуры. Амаль праз увесь «пласт» беларускай савецкай літаратуры праходзіць і трылогія Я. Коласа. Твор гэты ў значнай ступені вызначыў магістральны напрамак развіцця нашай прозы, бо трылогія Я. Коласа характарызуецца сапраўднай народнасцю, а народнасць — гэта не толькі праўда быту, нацыянальнага характару, моўныя багацці (што надзвычай важна), але таксама і жыццёвая пазіцыя аўтара. Народнасць у літаратуры — гэта, перш за ўсё, глыбіня, важнасць для народа і яго лёсу тых праблем, якія натхняюць пісьменніка. Вось такой народнасцю і характарызуецца трылогія Я. Коласа.

У «Палескіх аповесцях» было тое, чаго асабліва неставала многім беларускім раманам 20-х гадоў,— праўда гісторыі, часу, высокая творчая культура. Усё, разам узятае (народнасць, гістарызм, высокая псіхалагічная мастацкая культура), і абумовіла вялікі ўплыў твора Я. Коласа на станаўленне беларускага савецкага рамана і аповесці.

«Палескія аповесці» і па стылю былі найцікавейшым узорам для маладой беларускай прозы. Стыль Я. Коласа па-сапраўднаму сінтэтычны: ён уключае ў сябе і аналіз, і лірыку, і публіцыстыку, і паэзію — гэта стыль шматгранны, як само жыццё.

6. Маладнякоўская проза. Юнацкая аповесць

«Маладнякоўскай» умоўна можна назваць прозу, якая развівалася ў першай палове 20-х гадоў на аснове ідэйна-творчых і стылёвых прынцыпаў «Маладняка». Першая палова 20-х гадоў — гэта быў перыяд, калі масавая літаратурная арганізацыя «Маладняк» яшчэ групавала вакол сябе ўсё самае таленавітае, што ішло ў літаратуру з народных нізоў. «Маладняк» у гэты час быў своеасаблівым акумулятарам маладога камсамольскага запалу і творчай энергіі, «штабам», які ўзначальваў камсамольскую атаку на ўсё старое ў жыцці, у побыце, у свядомасці народа.

Праўда, адразу ж у дзейнасці «Маладняка» выявілася адмоўнае. Замест таго каб сур’ёзна ўзбройваць сябе і членаў аб’яднання мастацкай культурай і культурай наогул для змагання за новае супраць аджыўшага, маладнякоўскія лідэры павялі донкіхоцкую атаку і на класіку, пачалі кідацца «ў рожкі са старымі».

Адзін з ініцыятараў стварэння «Маладняка» Міхась Чарот дэкларыраваў, што арганізацыя павінна аб’ядноўваць і аб’ядноўвае

літаратурныя сілы не па ўзроставаму, а па ідэйна-творчаму прынцыпу.

І гэта было б добра, калі б ідэйна-палітычныя і мастацкія крытэрыі многіх маладнякоўцаў не вызначаліся крайнім суб'ектывізмам. Маладнякоўцы, напрыклад, аб'яўлялі «сваім» З. Бядулю, а таксама Я. Купалу, затое Я. Коласа поўнасцю «адлучалі» ад новай літаратуры. Такім чынам яны ўхітрыліся супрацьпаставіць Я. Коласа Я. Купалу, і гэта быццам бы па ідэйных матывах.

Лічачы «Маладняк» адзіным «каўчэгам» новай літаратуры, кіраўнікі арганізацыі вельмі лёгка выкідвалі «за борт сучаснасці» не аднаго Я. Коласа. Варта было любому маладнякоўцу па самых прыватных матывах парваць з гэтай арганізацыяй, як ён тут жа «адлучаўся» і ад пралетарскай літаратуры. Так здарылася і з самімі кіраўнікамі «Маладняка» М. Чаротам, М. Зарэцкім і др., калі яны пажадалі зблізіцца з асяроддзем больш вопытных, старэйшых пісьменнікаў, якія групаваліся вакол «Полымя». Наўздагон ім было паслана самае катэгарычнае абвінавачанне:

«Безумоўна тое, што выхад з «Маладняка» кіруючай часткі аб'яднання ў 1927 годзе з'яўляецца не чым іншым, як адыходам іх убок ад правільнай пралетарскай лініі ў развіцці беларускай пралетарскай літаратуры»[1].

Вядома, нельга не ўлічваць ідэйна-класавай барацьбы, якая аказвала ўплыў на ўзаемадачыненні асобных пісьменнікаў і цэлых арганізацый. Але нельга не заўважыць, што многае тут вызначалася і знешнімі, непрынцыповымі прычынамі. Густаўшчына, суб'ектывізм, групаўшчына, а то і проста дэмагогія, палітычная спекуляцыя аказвалі шкодны ўплыў на літаратурнае жыццё 20-х гадоў.

Нешта падобнае адбывалася і ў рускай літаратуры. У артыкуле аб рэзалюцыі ЦК РКП (б) ад 1925 года, якая была накіравана на тое, каб аздаравіць атмасферу ў літаратуры, Леанід Ляонаў пісаў: «Палітыка наскоку і паўадміністратыўнага націску ў літаратуры, а часам і проста грызня асуджаны партыяй таксама, як бесшабашная гурткоўская бойка, якая мардавала дарэмна нашы агульныя сілы. Нашы сілы — ад рэвалюцыі, таксама як і вопыт наш ад рэвалюцыі. Растрачваць іх на склоку і супраціўленне «наскокам» — злачынства супраць тых, хто ў поце суровай працы з цярплівай увагай чакае пісьменніцкага слова. Мы, маладыя, літаратурна нарадзіліся пасля семнаццатага года. Мы таксама неслі цяжар грамадзянскай абароны, але мы не прысвойвалі сабе манаполіі звякаць баявымі шпорамі і не чваніліся выкананнем абавязку...»[2]

---

[1] І. Барашка. Пад сцягам барацьбы за гегемонію пралетарскай літаратуры («Маладняк» № 4, 1929, стар. 65).
[2] «Журналист» № 8-9, 1925, стар. 31.

Не беручы пад увагу канкрэтных абставін літаратурнага жыцця, нельга зразумець і адносіны «Маладняка» да Я. Коласа, да яго творчасці. Прыхільнікам маладнякоўскай «бурапеннай» паэзіі і дэкламатыўна-паэтычнай прозы мала імпанаваў сам стыль Я. Коласа: просты, «бытавы», эпічна-разважлівы.

І ў паэзіі, і ў прозе маладнякоўцы прызнавалі толькі яркія рамантычныя фарбы, дэкламатыўна прыўзняты стыль. Вось чаму першым празаікам-маладнякоўцам Бядуля быў бліжэй, чым Колас. Адзін з найбольш тыповых маладнякоўцаў М. Зарэцкі так вызначаў «метад», які павінен панаваць у савецкай літаратуры: «эмацыянальны рамантызм».

Перавагі «эмацыянальна-рамантычнага» стылю З. Бядулі і М. Зарэцкага над «рахманым» стылем Я. Коласа крытыка 20-х гадоў даводзіла даволі настойліва. У артыкуле М. Крывіча «Наша проза за 1926 год» сцвярджаецца:

«У сэнсе дынамічнасці стыль З. Бядулі і М. Зарэцкага, безумоўна, стаіць вышэй ад стылю Якуба Коласа…»

«Стыль Бядулі — смелы і разам з тым лёгкі і роўны…»

«Аднак стыль М. Зарэцкага па сваёй рэвалюцыйнай магутнасці пакуль што адзіночны стыль у нашай прозе».

Прыводзіцца прыклад з твора М. Зарэцкага: «Ціха было. Але ва ўсім адчувалася жывая напружанасць нейкая… І застыгла ў шэра-сталёвым паветры маўклівaтрывожнае чаканне», і робіцца вельмі рашучы вывад:

«Фразы выбіваюцца нібыта ўзмахамі сталёвага молата. Фразы ў большасці кароткія, быццам уцятыя…»[1]

А паколькі ў Я. Коласа фразы не выбіваюцца «ўзмахамі сталёвага молата» і яны не кароткія, не «ўцятыя», значыцца, стыль у яго не «рэвалюцыйны».

Трэба ўлічваць, што літаратурныя страсці былі вельмі распалены: маладнякоўскія кіраўнікі не маглі дараваць Я. Коласу яго іранічнага стаўлення да таго паэтычнага штукарства, якое асобныя маладнякоўцы схільны былі выдаваць за ўзор «рэвалюцыйнага наватарства» ў літаратуры. Я. Колас не прызнаваў «наватарства», якое не набліжае літаратуры да народа, а аддаляе ад яго.

У «прыяцельскім», але даволі з'едлівым шаржы «Трыумф» Я. Колас высмейваў паэтаў, якія «зоры за косы цягаюць, зару бляяць прымушаюць, на сонца з нажамі кідаюцца, а пра бедны месяц і казаць не прыходзіцца: у цырульню яго зацягнуць, пудраю папудраць».

[1] «Полымя» № 4, 1927, стар. 209-210.

Выйшаў такі паэт на сцэну вясковага клуба і пакланіцца не хоча: самі пакланіцеся мне! Вытрас з кішэні паэзію, у позу стаў добрую і чытаць пачаў:

Бурапень ты, мая песня новая!
Сэрца рыжае, скачы!
Вечар п’яны носам клёвае,
А з стрэх віснуць смаркачы!..
Кавалюй жа, мая вёска зрэбная!
Ты выкоўвай новы быт!
Каласіся, поле. хлебнае,
Лайся, вецер, вол рабы.

Старэнькая кабеціна, злажыўшы на жываце рукі, пахіліўшы набок галаву, ціха сказала: «Божухна, які здольны чалавек. І слоўкі ўсе свае, родненькія. Нават нашага рабенькага воліка ўспомніў... Прадалі яго, галубок! Танна прадалі».

А потым паэт пытае:

«— Ці ж зразумелі вы мае вобразы?

— А дзе ж твае абразікі, дзеткі?— спытала бабка.

— Усё, галубок, зразумелі,— падхапілі другія галасы,— усё чысценька: і п’янства гэтае самае, лаянку гэтую і нашу цёмную нетрафікацыю»[1].

Я. Колас імкнуўся абудзіць у літаратурнай моладзі пачуццё адказнасці за сваю справу, пачуццё абавязку перад народам. Ён добра разумеў, што мастаку мала аднаго маладога аптымізму, што ён павінен выпрацоўваць шырокі і цвярозы погляд на жыццё, каб не паддацца песімізму і разгубленасці, калі жыццё павернецца да яго сваёй «прозай» (а іменна гэта і здарылася з найбольш «бурапеннымі» маладнякоўцамі ў другой палове 20-х гадоў). Шчырым клопатам аб таленавітай літаратурнай моладзі сагрэты «Ліст да маладнякоўцаў», які Я. Колас напісаў у 1928 годзе. У сваім лісце пісьменнік вітаў «армію маладых ваяк на фронце змагання за культуру і за савецкую грамадскасць».

«Дык не спыняйцеся перад труднасцямі,— пісаў народны паэт,— і смела наперад! У дружнай супольнай рабоце, пры магутным падтрыманні Камуністычнай партыі вы будзеце пераможцамі. Бічуйце і шальмуйце гніль і балячкі нашага быту, як перажыткі яшчэ нязжытых форм ад спадчыны мінулага. Вітайце ўсё новае, маладое, здаровае, што ідзе на змену старому.

Вы самі чуеце і самі гаворыце словы: «нашы дасягненні». Ёсць поўная падстава і права для таго, каб гаварыць гэтыя словы. Але не злоўжывайце імі, не абарачайце іх у песню-калыханку, каб частае паўтарэнне іх не стала трафарэтам і не аслабляла волі да новых паходаў на фронце вашага змагання за савецкі быт, за

[1] «Савецкая Беларусь» ад 9.IV.1925 г., № 80.

савецкую грамадскасць, бо нашы дасягненні яшчэ занадта малыя ў параўнанні з тым, што трэба заваяваць і ажыццявіць.

У заключэнне я хацеў бы звярнуць вашу ўвагу на культуру мовы. Шануйце слова, уважайце яго і не кідайце на вецер, захоўвайце яго чыстату»[1].

Чым жа канкрэтна характарызавалася проза маладнякоўцаў, якія яе адметныя ідэйна-тэматычныя і стылёвыя якасці?

Нягледзячы на ўсе дэкларацыі і выпады супраць «старых», супраць класікі, сама творчасць маладнякоўцаў прама залежыць ад тых творчых здабыткаў, якія меліся ў беларускай літаратуры. У асяроддзі літаратурнай моладзі жыла сапраўдная прага мастацкай культуры. Гэта і зразумела: сам народ, якога вякамі адгароджвалі ад культуры, цяпер рваўся да яе.

Выступленні супраць класікаў і розныя дэкларацыі ў многіх выпадках былі толькі данінай модзе, часу. Сама ж творчасць найбольш таленавітых маладнякоўцаў, у прыватнасці маладнякоўцаў-празаікаў, сведчыла аб настойлівым імкненні вучыцца на «вялікай літаратуры».

Гаворачы «маладнякоўская проза», мы разумеем перш за ўсё творы М. Чарота, М. Зарэцкага, А. Вольнага, В. Каваля, а таксама ранніх К. Чорнага, М. Лынькова і некаторых іншых. Вось мы назвалі імёны, і яшчэ мацней адчуваецца ўмоўнасць вызначэння «маладнякоўская проза»: вельмі ж розныя творчыя біяграфіі ў гэтых празаікаў. Сапраўды, рознымі шляхамі творчых пошукаў пойдуць яны ў далейшым. Але на першым этапе (першая палова 20-х гадоў) проза гэтых пісьменнікаў была як бы адзіным акордам маладога пафасу. І няхай пафас гэты трохі бяздумны, а часам і наіўны, але за ім неяк адчуваўся пафас, энтузіязм самой эпохі, эпохі карэннага павароту ў гісторыі чалавецтва. Вось што надавала стылёвае адзінства творам вельмі розных па таленту празаікаў. «Маладнякоўская проза» як бы акумуліравала ў сабе светаадчуванне моладзі, у якой рэвалюцыя абудзіла імкненне ісці новымі, «недзядоўскімі» жыццёвымі дарогамі. Вось чаму проза гэтая, нягледзячы на ўсю яе слабасць, а часам і прымітывізм, зрабіла пэўны ўплыў і на старэйшых празаікаў Я. Коласа і З. Бядулю. Дакладней будзе гаварыць не аб літаратурным уплыве: «маладнякоўская проза», а яшчэ больш паэзія «Маладняка» неяк дапамагалі Я. Коласу і З. Бядулю лепш адчуваць запатрабаванні новага чытача, зразумець настроі і парыванні новай моладзі. Гэта быў складаны працэс узаемнага ўзбагачэння літаратурных пакаленняў, якія імкнуліся служыць агульнай справе: у адных быў малады запал, у другіх — вялікі жыццёвы і творчы вопыт.

---

[1] «Звязда» № 275, 1928.

Найбольш характэрным паэтам і празаікам-маладнякоўцам быў Міхась Чарот. Творы яго мелі свайго чытача перш за ўсё сярод моладзі, той моладзі, што змывала з жыцця векавы бруд, шукала новых шляхоў і новых аўтарытэтаў у жыцці.

Апавяданні і маленькія «газетныя аповесці» М. Чарота спачатку звычайна друкаваліся ў газеце «Савецкая Беларусь». Большасць яго празаічных твораў напісана ў перыяд з 1921 па 1924 г. Потым яны ўвайшлі ў зборнік «Веснаход», а пазней — у трохтомнік (т. 3, 1936 г.).

Найбольш цікавыя ў мастацкіх адносінах апавяданні М. Чарота пра вёску, стары быт якой калі і не знік яшчэ, дык ужо выглядае смешным і недарэчным, асабліва ў вачах моладзі («Самалёт», «Кірмаш», «Бацюшка», «Споведзь самагоншчыка», «Дзіўная заява» і др.).

Вось апавяданне «Кірмаш». У мінулыя гады дзень «святога Макавея» вёска Ліпнёўка святкавала вельмі шчыра і ўрачыста. Былі тут і абедні, і хаджэнне з абразамі па вёсцы, і крапленне статка святой вадой (ад дрэннага вока і ад ваўкоў).

Потым пачыналася другая частка кірмашу — пагалоўнае п’янства, бойка, а там, чаго добрага, і пажар.

«— Ліпнёўцы гуляюць,— казалі суседнія вёскі, калі раптам уночы Ліпнёўка асвечвалася чырвонымі языкамі агню…

…А назаўтра чухалі «ліпнякі» патыліцу ды гутарылі адзін да другога:

— Кажуць, калі на Макавея дождж ідзе, то пажару не будзе, а тут, на табе, дождж пайшоў і на таго ж самага Макавея, бадай на яго ліха, гэткае няшчасце».

Так калісьці святкавалі і моладзь, і старыя.

Цяпер ліпнёўцы таксама не супраць пакірмашаваць, але ўжо толькі «старыя ліпнёўцы», і то найбольш набожныя, адсталыя.

«— Бадай што і без папа і на гэты раз абыдзецца…

Ці ж знойдзеш тую моладзь, якая даўней за вобразам хадзіла,— бубніў пад нос Рыгор Вушыла,— наша моладзь хутчэй на «шпяктаклі» нейкія рынецца, чым у царкву за пратэсамі.

Маладыя хлапцы і дзяўчаты аж лопалі з рогату.

…— Шкада,— казаў, уздыхаючы, Габрусь Канцавенька, які быў у добрых адносінах з папом,— а я, як на ліха, будучы ў нядзелю ў царкве, казаў бацюшку, што будзем спраўляць кірмаш, і нават гаманіў аб тым, каб як-небудзь вобраз панасіць па вёсцы… Шкада, шкада…

— Ты вось лепей пайдзі заўтра панасі сена сваё з балота, а не вобраз,— адпаліў пятнаццацігадовы хлапчук-камеамолец,— а то пагніе ў балоце, дык зімою каровы падохнуць з голаду…

— Сам ты здохнеш хутчэй,— агрызнуўся злосна Габрусь,— прэч, несвянцоная костка, злы дух, паганы... Трэба прывесці папа ды вас, чарцей, пасвянціць, каб нячыстую сілу з вас павыганяць».

Кірмаш скончыўся тым, што маладыя хлопцы завезлі п'янага папа ў міліцыю. У Габруся міліцыя «патрэсла глячкі ды бутэлечкі» з самагонам.

«А ўся вёска, як у бубен біла, гаварыла пра гэты кірмаш... Купрыяніха, што шуры-муры закруціла з папом, два тыдні на вуліцу не паказвалася і дала слова больш ніколі не хадзіць у царкву...». Габрусь таксама пачаў лаяць «святых угоднікаў», што нарабілі яму столькі страт.

Такое ж змаганне за новы быт моладзь вядзе і ў іншых апавяданнях М. Чарота, і не толькі М. Чарота, Успомнім раннія апавяданні К. Чорнага, дзе амаль усякая праява вясковага ідыятызму суправаджаецца «вясёлым рогатам» упэўненай у сваёй праўдзе камсамольскай моладзі. Праўда, як гэта ні дзіўна, але маладнякоўцы-празаікі, даволі каларытна малюючы старую вёску, яе тыпаў, не стваралі канкрэтных і тыпізаваных характараў, якія б выяўлялі светаадчуванне маладога пакалення. Маладнякоўцы-празаікі першай паловы 20-х гадоў не паглыбляліся ў псіхалогію свайго пакалення (а калі і рабілі гэта,— напрыклад М. Чарот у «Галі»,— то вельмі няўдала). Моладзь у найбольш характэрных апавяданнях гэтага часу заўсёды і «аўтаматычна» ўзвышаецца над іншымі героямі. Гэтую асаблівасць «маладнякоўскай прозы» нельга зразумець, не ўлічваючы своеасалівасці самога часу. Рэвалюцыя зламала стары лад жыцця, паказала яго нетрываласць. І не дзіўна, што любы вясковы камсамолец, які, можа, і прачытаў усяго толькі дзве — тры кніжкі, быў настолькі перакананы ў абсалютнай перавазе свайго мыслення над мысленнем старога свету, што мог вызваць на дыспут самога папу рымскага. І напэўна перамог бы — калі не кніжнымі ведамі, то запалам і нязломнай перакананасцю.

Якуб Колас, які дапамог маладому пакаленню ўбачыць сябе «збоку» (гэта і абумовіла незвычайны поспех аповесці «На прасторах жыцця»), лепш за саміх «маладнякоўцаў» паказаў гэтую вось гатоўнасць юнацтва заўсёды і ўсюды абараняць тую праўду, у якую яно паверыла. Сцёпка Барута разам з камсамольцамі разбірае «святы калодзеж» і знішчае крыж, што, праўда, толькі дапамагло а. Ціту сабраць вялікую працэсію. Выгнаны бацькам з дому, Сцёпка ідзе ў горад вучыцца. На першым жа паўстанку, нягледзячы на ўсю яго нясмеласць, Сцёпку прыходзіцца абараняць навуку ад рэлігіі. Апавядае аб гэтым Я. Колас з усмешкай, з вялікім любаваннем: падабаецца яму гэтая моладзь.

«Стрэлачнік яшчэ раз смактануў папяросу і гопнуў яе на платформу.

— Вучы-цца! Бачыш ты! А скуль жа сам?

— З Заборцаў.

— Вот маладзец! Але я табе скажу, што цяперашняя навука...— стрэлачнік патрос галавою і рукою махнуў,— ні ядронай бабушкі не варта. Распуста, а не навука.

— Не, дзядзька, няпраўда,— з жаран запярэчыў Сцёпка,— цяпер жа сапраўдная навука і даецца. Гэта раней навуку дзялілі для бедных і для багатых, багатым — універсітэты, а бедным — гула асмаленая. Вучылі толькі, каб падаткі плацілі ды на багатых працавалі і бога баяліся.

— Ось, у тым жа, брат, і справа, што бога баяцца перасталі. А раз у цябе няма бога, то які ж ты чалавек? Чым адрозніваешся тады ад скаціны?

— Розумам.

— А розум хто табе даў?

— Розум ад прыроды.

— Ад прыроды!.. А прырода адкуль узялася?

— Ну, а бог адкуль узяўся? — запытаў і Сцёпка.

— Мы — чэрві ў параўнанні з богам. Як можна яго ведаць?

— А калі не ведаем, дык як жа верыць у тое, чаго не ведаеш?

Стрэлачнік паглядзеў на Сцёпку.

— А ці ведаеш ты Галабурду? — запытаў ён нечакана.

Сцёпка трохі замяшаўся.

— Якога Галабурду?

— От, ёсць такі.

— Не, не ведаю.

— А можаш ты казаць, што Галабурды няма?

Сцёпка замяўся, а стрэлачнік атакаваў яго яшчэ больш энергічна, зрабіўшы з гэтага адпаведны вывад, а потым пашлёпаў Сцёпку па плячы і сказаў:

— Трэба, брат, многа павучыцца, каб ведаць маленькае»[1].

Вачыма гэтай вось моладзі — напорыстай, але не вельмі яшчэ багатай на веды, глядзелі і самі маладнякоўцы па жыццё. Не дзіўна, што ў «Маладняку» вельмі моцным быў своеасаблівы «культ маладосці». Вядома, арганізацыя і часопіс рабілі вялікую справу, абуджаючы ў моладзі грамадскую і творчую актыўнасць, веру ў свае сілы і магчымасці.

Хто тварэц жыцця людскога,
Волі, шчасця, пекнаты?
Хто к жыццю кладзе дарогу?
Ведай, моладзь, гэта ты.

Так пісаў камсамольскі паэт Міхась Чарот.

---

[1] Тарас Гушча (Якуб Колас). На прасторах жыцця, 1926, стар. 125-126.

Але была тут і крайнасць: трохі аднабаковы і наіўны погляд на жыццё, на грамадскую ролю моладзі.

Вось як асвятляліся падзеі рэвалюцыі ў адным з нумароў «Маладняка».

«Сацыяльную рэвалюцыю моладзь наша, як прарок, прадугадала.

Яшчэ да перавароту ў кастрычніку, калі ўладу трымаў Керанскі, рабочая моладзь Масквы пятнаццацітысячнай дэманстрацыяй вымагала: «Улада Саветам!», «Прэч уладу, прыміраючую буржуазію з рабочымі!»

Гэта дэманстрацыя ўпэўніла, асмеліла старых бальшавікоў.

Праз паўтара месяца зрабілі яны пераварот»[1].

Улічваючы вось гэты некалькі наіўны маладнякоўскі «культ юнацтва», мы не будзем ужо здзіўляцца і таму, што ў невялікай аповесці М. Чарота «Свінапас» пастушок Грышка не толькі паказвае цуды храбрасці, але і кіруе атрадам барадатых сялян. Больш таго, сам «атаман паўстанцкага руху на ўсім абшары Беларусі» загадвае: «Камандзірам усіх паўстанцкіх атрадаў трымаць сувязь з Грышкам-свінапасам і слухаць яго загаду».

«Свінапас» — даволі тыповы ўзор «маладнякоўскай прозы». У цэнтры твора — юнак, жыццёвая школа якога — пастуховае рамяство. Але Грышка вельмі рана пачынае разумець, што ён — бядняк. Яго ж і дражняць усе «свінапасам». Спачатку гэта крыўдзіла Грышку, але вельмі скора ён стаў ганарыцца прозвішчам «свінапас», бо яно зрабілася яго падпольнай клічкай: разам з братам Грышка робіцца партызанам. У творы апавядаецца аб незвычайным гераізме Грышкі-«свінапаса», які, узначаліўшы сялян, наводзіць страх на белапалякаў.

«З кароткім карабінам за плячыма, абвешаны гранатамі, Грышка стаў каля вогнішча і, нахмурыўшы бровы, загаварыў:

— Час надыходзіць! Больш асцярожнасці, больш адвагі і смеласці. Сувязь паміж усімі атрадамі, якія знаходзяцца ў гэтай пушчы, устаноўлена...»

І вось як ваюе Грышка: «Цягнік ужо недалёка. Чуваць, як шыпіць паравоз і тарахкаюць калёсы... Робіцца жудасна.

— А раптам хто зловіць?

Паўстанцы не палохаюцца.

Грышка ўстае. Карабін на плячы і шэпча голасна:

— Адзін — налева! Другі — направа! Мы з табою, Андрэй, за працу!

А праз хвілін дзесяць, калі зноў усе чацвёра паўстанцаў стаялі далёка сярод густых кустоў і думалі аб тым, як заўтра абараніць ад

---

[1] «Маладняк» № 1, 1923, стар. 19

шыбеніцы некалькі дзесяткаў ні ў чым не вінных сялян, пачуліся груканіна, трэск і чалавечы крык.

Цягнік быў пад адкосам».

У такім стылі напісаны ўвесь твор. Гэта, уласна кажучы, не аповесць, а як бы толькі «канспект» аповесці. У творы ёсць дынамічнасць, але гэта «дынамічнасць» голых фактаў, «подзвігаў», не абгрунтаваных ні сюжэтна, ні псіхалагічна.

Тое ж самае можна сказаць і пра «калектыўны раман» А. Александровіча, А. Вольнага і А. Дудара «Ваўчаняты». У гэтым «рамане беларускіх лясоў» (выйшаў у свет у 1925 годзе) таксама ёсць выдумка, своеасаблівая рамантыка смелай вынаходлівасці. Малады партызан Алесь трапляе да бандытаў, лоўка выкручваецца, змагаецца з імі амаль што адзін на адзін і г. д.

Але псіхалагічная, мастацкая культура твора гэтага таксама вельмі невысокая.

А між тым маладнякоўцы-празаікі ўмелі даволі праўдзіва маляваць вобразы людзей не юнацкага ўзросту, раскрываць псіхалогію сялян. Гэта добра можна адчуць па ранніх апавяданнях М. Чарота, К. Чорнага і др. У чым тут загадка, чаму «маладнякоўскай прозе» не даваўся іменна вобраз юнака, чаму сапраўдную юнацкую аповесць напісаў не маладняковец, а адзін са старэйшых пісьменнікаў Я. Колас?

У Я. Коласа быў вялікі творчы вопыт, а маладнякоўцы яго не мелі? Вядома, гэта мела значэнне, але, па нашу думку, не толькі гэта. Паэзія ж маладнякоўцаў дала яркі «лірычны вобраз» камсамольца, юнака, змагара за новыя формы жыцця. Значыць, многае залежала ад спецыфікі празаічных жанраў. Проза, груба кажучы,— гэта апісанне аб’екта збоку, нават калі гэты «аб’ект» — сам аўтар, яго пакаленне. А якраз уменне бачыць сябе, сваё пакаленне «збоку», думаецца, і неставала маладнякоўцам. Для гэтага яны былі занадта непасрэдныя, не хапала ім роздуму, аналізу. Вось чаму маладнякоўцы добра выяўлялі светаадчуванне свайго пакалення сродкамі паэзіі, а калі браліся за прозу, то і тут схіляліся да прозы паэтычнай, «паэзіі ў прозе». І асабліва ахвотна карысталіся празаікі-маладнякоўцы паэтычнай стылістыкай іменна тады, калі яны пачыналі апавядаць аб моладзі.

* * *

Якуб Колас доўга і ўважліва прыглядаўся да новай моладзі, той, што ўзнята была да свядомага грамадскага жыцця рэвалюцыяй. Ён бачыў і тое здаровае, моцнае, што славіў у «арлянятах» яго таварыш па пяру Янка Купала, але не закрываў вачэй Якуб Колас і на тое наноснае, выпадковае, шкоднае, што пранікала ў асяроддзе моладзі. Аповесць «На прасторах жыцця» з’явілася вы-

датным люстрам, у якім беларуская моладзь 20-х гадоў убачыла сябе, сваё пакаленне. Новая моладзь як бы ўпершыню паглядзела на сябе «збоку», вачыма чалавека мудра патрабавальнага, але шчыра закаханага ў чыстае, крылатае юнацтва. Ох, і добра ж разумее юнацкія думкі, нявінныя «хітрыкі» маладога пачуцця гэты дзядзька Колас!

«Было холадна. Зайздросны мароз узяў ды пазакрываў лёдам і храбусткім снегам шыбы на вокнах, асабліва на вокнах тых хат, дзе жывуць дзяўчаты. Але дзяўчаты ўмеюць перахітрыць старога зайздросніка і гарачым дыханнем прагрэюць халодныя заслоны, а каго трэба ім пабачыць, то пабачаць.

Як толькі Сцёпка параўняўся з адною хатаю ў сяле і зірнуў на яе мёрзлыя шыбы, ён адразу заўважыў гэта акеначка ў аконцы. Мала гэтага: ён пачуў стук у акенца.

Сцёпка спыніўся.

Момант — і ў веснічках паказалася Аленка... Ну, ведаеце, і сэрца застукала мацней у грудзях Сцёпкі.

— Можа, ты да нас? — спытала Аленка.

Нашто яна так запыталася?

Сцёпка не ведае, што ёй сказаць на гэта.

Але як не сказаць ёй праўды, калі яна так многа памагла яму развязаць незвычайна трудную задачу.

Усміхнуўся Сцёпка і сказаў:

— Ну але, да вас.

А можа, яно лепш было б сказаць: «Да цябе»[1]

Такой вось добрай, праніклівай усмешкай сагрэта ўся аповесць. Але ёсць у аповесці і іншае пачуццё: усмешка пісьменніка часам робіцца з’едлівай.

У нас, здаецца, не ўлічваецца палемічная завостранасць першай беларускай юнацкай аповесці «На прасторах жыцця». Як ужо адзначалася, паэзія і проза «Маладняка» дапамагалі старэйшым пісьменнікам адчуць і зразумець, чым жыве моладзь. Але некаторыя маладнякоўцы трохі замнога ўвагі аддавалі агульным разважанням і гучным словам і мала цікавіліся будзённымі, простымі справамі народа, працэсамі, што адбываліся ў самых гушчах народных мас, у псіхалогіі людзей. Гэта накладвала адбітак на маладнякоўскую літаратуру, падавала ёй пэўнае адценне рытарычнасці. Занадта многія з маладнякоўскіх твораў, карыстаючыся выразам з аповесці Я. Коласа, «праходзілі пад знакам «Гэй!»

Палемізуе Я. Колас з тэндэнцыяй падмяняць гучным словам, штучнай актыўнасцю жывую зацікаўленасць, практычныя справы. Вядома, твор завостраны быў не толькі супраць таго, што

[1] Тарас Гушча (Якуб Колас), На прасторах жыцця, 1926, стар. 104

пісьменнік заўважаў у маладнякоўскай літаратуры, але перш за ўсё супраць таго, што ён назіраў у самім жыцці. Палемічным з'яўляецца сам загаловак: «На прасторах жыцця». Здаецца, што ж тут палемічнага? Але звернем увагу па эпіграф.

«— Вы павінны прабіць сабе дарогу і выйсці на шырокія прасторы жыцця.

— А дзе такія шырокія прасторы?

— У шырокіх размахах грамадскай работы».

Крытыка неяк не надала значэння таму, што ў якасці эпіграфа абраны словы Шулевіча. Так, дэмагога і маральна разбэшчанага «дзеяча» Шулевіча, які, пакінуўшы Ніну, спрабуе выпрабаваным сваім метадам — гучнымі словамі — знайсці сцежку да сэрца Аленкі.

І загалоўкам, і эпіграфам, і ўсім творам сваім Я. Колас як бы гаворыць: рознае ёсць разуменне «прастораў жыцця», «грамадскай работы». Для Шулевіча — гэта толькі словы, і словы, за якімі няма ніякага адчування свайго абавязку перад людзьмі, перад народам. Па-другому выходзіць на прасторы грамадскага жыцця Сцяпан Барута, і па-другому ён разумее грамадскую працу. У размове з добрым хлопцам, але даволі наіўным паэтам Сымонам Галызаю, аўтарам верша «Гэй!», Сцёпка Барута кажа:

— ...Мне здаецца, што за словамі не бачым мы жывой работы, сапраўднага дзела. А **словагаварню** за гэтае дзела прымаем. Цяпер аб тваім вершы. Верш, бясспрэчна, добры. Ты ў ім заклікаеш усіх да работы, да працы, заклікаеш будаваць «дом камуны». Вельмі добра. Ну, а вось, скажы, з чаго ты мысліш пачаць будаваць гэты дом?

— Як з чаго? Перш за ўсё, трэба пашыраць ідэі камунізме сярод шырокіх пластоў народа, трэба паказаць усе выгады і ўсе перавагі калектыўнага жыцця перад жыццём індывідуальным, трэба будзіць, падымаць шырокія масы, рабіць іх палітычна свядомымі... Ды ці мала з чаго можна пачаць?

— Займацца прапагандаю? Гаварыць, гаварыць без канца? — запытаў Сцёпка,— Добра, але, я думаю, было б яшчэ лепш, каб і тыя, хто гаворыць, ад слова да дзела перайшлі.

— І пераходзяць...

— Пераходзяць, але мала... Вось што, Сымон. Давай летам паедзем куды-небудзь на вёску. Прачытаем наўперад там верш твой, запалім сэрца, а потым за дзела возьмемся. Я табе скажу, за якое дзела.

І Сцёпка тут выкладыў праграму свае работы»[1].

---

[1] Тарас Гушча (Якуб Колас). На прасторах жыцця, 1926, стар. 148

І, як вядома з твора, Сцёпка сапраўды на справе паказаў сваім аднавяскоўцам «перавагі калектыўнага жыцця», здолеўшы арганізаваць сялян на асушку балота. Вось да такой жывой, рэальнай па сваіх выніках грамадскай працы і клікала юнацкая аповесць. Я. Коласа. На такую грамадскую працу, як бы гаварыў сваім творам Я. Колас, здольны толькі той, хто не страціў пачуцця абавязку перад народам, хто збярог у сабе моцную маральную аснову. Аповесцю сваёй Я. Колас палемізаваў супраць занадта спрошчанага разумення «новай маралі». Трымаючыся цвярозага народнага погляду і на маральныя праблемы, і на праблемы выхавання, Я. Колас змог вельмі правільна паставіцца і да модных у той час спроб аб'яўляць «мяшчанствам» здаровую маральную ахайнасць, чысціню, здолеў цвяроза падысці да розных школьных навінак, накшталт «комплексаў» і г. д. Сваім любімым героям Сцёпку і Аленцы дзядзька Колас не дазваляе «распускацца». І, сапраўды, да герояў сваіх і да моладзі наогул аўтар ставіцца з самай жывой зацікаўленасцю: ён стараецца засцерагчы іх ад жыццёвых памылак, падказаць ім лепшы шлях у жыцці, часам нават не клапоцячыся аб мастацкай мэтазгоднасці тых ці іншых разважанняў і павучанняў. Апошняе, аднак, не пазбаўляе твор непасрэднасці, цеплыні, бо ў саміх гэтых павучаннях столькі клапатлівасці. Малады чытач увесь час адчувае, што з ім размаўляе не рэзанёр, а чулы, умудроны жыццём настаўнік, якога хочацца слухаць, бо ён жа так добра разумее юнацкую псіхалогію, так многа можа расказаць юнацтву аб ім самім, і так нясумна, з такім добрым гумарам расказаць.

З творам «На прасторах жыцця» ў беларускай літаратуры нарадзіўся жанр юнацкай аповесці.

Жанр гэты паспяхова развіваецца і ўзбагачаецца ў 20-я і 30-я гады. Юнацкай аповесцю можна лічыць і твор, героямі якога не з'яўляецца моладзь. Самае галоўнае, каб твор быў звернуты да юнацтва сваімі вобразамі і стылем. Так мы лічым, што аповесць пра дзеда Талаша — «Дрыгва» Я. Коласа — самая тыповая юнацкая аповесць, таксама як і «Салавей» З. Бядулі. Калі падысці да твораў гэтых з улікам жанра, мы не будзем шукаць у іх таго, чаго ў іх няма, затое мы лепш убачым тое, што ў іх сапраўды ёсць. Юнацкая аповесць нічым не ніжэйшая за ўсякую іншую, але ў яе свае ідэйна-мастацкія задачы і свае спецыфічныя сродкі.

Аб магчымасцях гэтага жанра лепш за ўсё сведчыць тое, што юнацкая аповесць аказала ў 20-30-я гады велізарны ўплыў на развіццё ўсёй беларускай літаратуры, пракладваючы часам шлях іншым жанрам.

Што б ні пісалі мы, крытыкі, аб такіх творах, як «Салавей» і «Дрыгва», толькі юны чытач сёння здольны захапіцца імі «без

астатку», не заўважаючы пэўнай наіўнасці гэтых твораў. Іменна гэтая іх наіўнасць асабліва захапляе і падпарадкоўвае сабе фантазію юнага чытача, без гэтага творы не чыталіся б моладдзю так ахвотна. У кожнага жанра свае законы, у юнацкай аповесці — таксама.

Наіўнасць мастацкага твора асабліва калі гэта наіўнасць прастаты, непасрэднасці, можа падабацца чытачу любога ўзросту.

І ўсё ж сёння мы бачым тое, што, магчыма, і не кідалася ў вочы ў 20-я і 30-я гады: меладраматычнасць некаторых мясцін у аповесці «Салавей», не вельмі глыбокую псіхалагічную распрацоўку асобных характараў у «Дрыгве» (Мартын Рыль, Нявідны і др.). Гэта зусім не пярэчыць таму факту, што аповесці сёння з'яўляюцца добрым узорам народнасці і мастацкай прастаты і што дзед Талаш — сапраўды нацыянальны характар, якіх нямнога ў нашай літаратуры.

* * *

У аповесці «Салавей» найбольш поўна выявілася своеасаблівасць таленту З. Бядулі.

На горне душы першы верш я каваў,
Мне молатам гора служыла,—

пісаў З. Бядуля ў адным са сваіх першых вершаў, і ў гэтым даволі кніжным вобразе заключана была вельмі асабістая праўда паэта. Гора — лапцюжнае, местачковае — фармавала і душу, і талент З. Бядулі. Гэта яно, бядняцкае гора, перамагло ў пісьменніку і кніжніка і летуценніка, падпарадкавала сабе яго нястрымную фантазію.

Па таленту З. Бядуля — мастак вельмі суб'ектыўны, у яго вялікая схільнасць да вобразаў незвычайных, амаль фантастычных. Па пачуццях жа ён пісьменнік вельмі зямны, надзвычай балюча ўспрыймае ён гора людское, нядолю бядняцкую. З адчаем, з болем валачэ ён крылы сваёй фантазіі па зямлі, ламае іх да крыві, бо не можа ж ён узняцца ў свет рамантычных летуценняў, куды яго ў маладосці так цягнула, калі на зямлі, вакол яго, людское шчасце і няшчасце вымерваецца пяццю лыжкамі заціркі.

«Хмаркі насіліся над лесам. Розныя па колеру і фасону, яны часта ахаплялі вялікую частку неба і тварылі багатыя малюнкі к таемным казкам сталетняга лесу.

Удзень былі яны светла-пурпурныя, а ўночы залаціліся месяцам.

Чаго-чаго ў іх не было! Цэлыя гарады з дзіўнымі замчышчамі, горы, выспы, азёры, агнёвыя звяры, працэсіі святых у белых вопратках, незлічоныя легіёны ваякаў на конях...»[1]

---

[1] З. Бядуля. Збор твораў, т. I, 1951, стар. 59.

Казку, легенду гатова тварыць фантазія пісьменніка, але гэта горкая, нярадасная казка, бо навокал — страшная рэчаіснасць: аслеплены няшчасцямі бядняк Сымон заганяе ў магілу пакутніцу жонку («Сымон») мужыцкі сын, які зрабіўся «аблакатам», «панічом» саромеецца прызнаць родную маці («На каляды к сыну»), маці-жабрачка выколвае вочы дзіцяці, каб і яно магло жыць «імем Хрыста» («Ашчаслівіла»).

А між тым па таленту З. Бядуля — гэта мастак, які схільны быў бы рамантызаваць жыццё. Адчувалася гэта ўжо ў першых юнацкіх яго творах.

«Пісаць вершы,— успамінаў З. Бядуля ў пісьме да Л. М. Клейнбарта,— я пачаў яшчэ ў ешыбоце з трынаццаці год. Спачатку я пісаў на старажытнаяўрэйскай мове. Недасягальным ідэалам здаваліся мне схаластычныя вершы-малітвы яўрэйскіх нацыянальна-рэлігійных паэтаў 16 і 17 стагоддзяў у стылі арабскай філасофскай паэзіі таго часу. Іншых узораў у мяне не было. У ешыбоце было забаронена чытанне свецкай літаратуры нават на старажытнаяўрэйскай мове. Для мяне было адкрыццём, калі — пасля вучобы ў ешыбоце — я даведаўся, што зместам літаратурнай творчасці, акрамя філасофствавання на літаратурныя тэмы, можа быць навакольная прырода і малюнкі звычайнага штодзённага жыцця»[1]

Вось гэтае «адкрыццё», здзіўленне перад тым, што самая бытавая проза заключае ў сабе паэзію, што ўсё можа быць зместам літаратуры, адчуваецца і ў ранніх вершах З. Бядулі, і ў яго «Абразках».

Плача птушка ў пустыры.
Каля плота дзед завохаў.
А на рэчцы — кроў зары.
Галінай ківае вольха.
У дайніцу — цырк і цырк,
То карову доіць цётка.
А суседка — злы язык —
Ён пры гэтым пляце плёткі...

«Адкрыўшы», што зместам літаратурнага твора можа быць усё, што ёсць у жыцці, малады паэт не мог устрымацца ад спакусы пісаць па прынцыпу: што бачу, тое апісваю. Ён як бы зноў і зноў правяраў сваё «адкрыццё». Раннія вершы яго даволі прыземленыя, і гэта нягледзячы на тое, што З. Бядуля час-ад-часу дае волю сваёй багатай паэтычнай фантазіі («На галаву дзеда-хвойніка з неба віно налілося» і г. д.). Але за гэтай прыземленасцю мы павінны бачыць нешта большае, чым бытавізм ці натуралізм. З. Бядуля вучыўся шукаць паэзію ў рэальным жыцці — вось галоўнае. У нас вельмі

[1] Л. М. Клейнбарт. Молодая Белоруссия. Очерк современной белорусской литературы, 1905-1928, Мінск, 1928, стар. 271.

ахвотна прывязваюць «Абразкі» З. Бядулі да розных «ізмаў» (імпрэсіянізм, сімвалізм) і не заўважаюць, якім важным крокам у творчым развіцці пісьменніка былі яго маленькія паэтычныя замалёўкі. А між тым у «абразках», у гэтых своеасаблівых «псалмах»-гімнах рэальнаму жыццю і рэальным яго радасцям, З. Бядуля развітваўся з талмудысцкай, кніжнай «мудрасцю» і набліжаўся да «жывога жыцця».

«У заварожаных казках і снах купаецца жыццё маё маладое. Я шлю мае напевы блакітнаму небу сонечнаму...

Усё аджывае пад сонейкам. У парнасці зялёнага гаю чуцен пах кветак і сасновай растопленай смалы. Ціха палуднуе аратай пад высокім дубам на мяжы. Быкі зыгуюцца, а за імі ганяецца хлапец з доўгай пугай у руках... Усё пакрыта залатым пылам сонечных праменняў.

Калі неба гэтакае яснае, дык што табе яшчэ трэба, чалавеча?..

Калі птушкі гэтак пяюць, дык чаго ты нудзішся?

Весяліся разам з кветкамі канюшыны, завадзі песні разам з крынічкай, і шчасліў будзеш...»[1]

Маладому паэту, які вырваўся з кніжнага туману «талмудызма», здавалася, што ён мог бы радавацца жыццю разам з сонцам, птушкамі, крынічкай. Але як радавацца, як шукаць яму прыгожае ў жыцці, калі самае галоўнае — чалавечае жыццё — і не радаснае, і не прыгожае. І ён пачынае маляваць гэтае бязрадаснае бядняцкае жыццё, ды з такой страснасцю рамантыка маляваць, што часам нават прасветліны не відаць у гэтым жыцці. Я. Купала і Я. Колас у дакастрычніцкі час таксама з вялікім болем паказвалі гаротны лёс беларускага селяніна, але яны ўмелі неяк шырэй паглядзець на побыт народа, у іх было больш фарбаў, не такім безнадзейна страшным выглядала жыццё, бо пісьменнікі гэтыя лепш бачылі тыя ўнутраныя сілы сацыяльнага пратэсту, што абуджаліся ў народзе.

На ўсё гэта можна сказаць: дык пры чым тут рамантык і рамантыка, гэта ж праявы натуралізма? Так, пэўная прыземленасць у дакастрычніцкіх творах З. Бядулі заўважаецца, але гэта натуралістычнасць не па тэндэнцыі, а насуперак імкненню аўтара. З. Бядуля заўсёды і з вялікай страснасцю шукаў прыгожае, рамантычна ўзнёслае ў жыцці, і не яго віна, калі дакастрычніцкае жыццё ламала крылы рамантычнай мары яго. Уся бяда ў тым, што рамантычны ідэал яго быў даволі бездапаможны, не меў трывалых карэнняў у самім жыцці. Пісьменнік яшчэ не ўмеў шукаць і знаходзіць сапраўднай рамантыкі, паэзіі жыцця ў змаганні народа за сваё шчасце, вызваленне. Тую ж паэзію, якую З. Бядуля здольны

[1] З. Бядуля. У заварожаных казках, Збор твораў, 1951, т. I, стар. 33-34.

быў заўважаць вакол сябе, жыццё слепа душыла, а З. Бядуля быў занадта сумленны рэаліст, каб закрываць вочы на гэта. Яго, напрыклад, заўсёды захапляла паэтычная тэма таленту, які асвятляе жыццё навакол сябе. Але ён бачыць, што «проза жыцця з паэзіяй не можа ўжыцца разам у гаротнай сялянскай хатцы. Паміж імі адбываюцца пастаянныя балючыя сутычкі» («Велікодныя яйкі»). І пісьменнік з болем піша аб тым, што пры другіх умовах магло б натхніць яго багатую фантазію на ўрачысты гімн чалавеку-творцу.

Такім чынам, у некаторых дакастрычніцкіх творах З. Бядулі так безнадзейна цёмна не таму, што ён натураліст (для гэтага занадта многа сэрца ў яго творах), а таму толькі, што яго рамантыку (прыгажосць прыроды і г. д.) перамагае і душыць само жыццё.

Хіба магла ўстаяць кволая кніжная рамантыка «яснага неба», «крынічак», традыцыйнага «салаўя» перад бязлітаснай праўдай цёмнай рэчаіснасці. Паэтычны талент З. Бядулі ў поўную сілу раскрываецца толькі тады, калі Кастрычнік узброіць яго рэвалюцыйным ідэалам, калі рамантыка яго стане рамантыкай актыўнага змагання за лепшы лёс працоўнага чалавека.

Аповесць «Салавей» і з’явілася мастацкім сцверджаннем той новай, актыўнай рамантыкі, якая не палохаецца рэчаіснасці, рэальнасці, якая накіравана на пераробку жыцця. Цікавым з’яўляецца сам зачын аповесці. Гэта як бы палеміка і развітанне з кволай, бездапаможнай традыцыйнай рамантыкай. Аповесць мая пра салоўку, гаворыць пісьменнік, але не пра таго салоўку, што сваімі спевамі даваў натхненне «песнярам усіх краёў зямлі».

«Пакаленне за пакаленнем ткала шматмільную плахту вякоў, а салоўка ўсё спяваў і спяваў, дыктуючы вершы рамантычна настроеным юнакам. Істужкаю гэтых вершаў можна аплятаць галу зямлі, як гліняны гляк дротам. Калі не верыце — папрабуйце!

Ці варта чапаць гэтую маленькую шэрую птушачку?

Яна вясной атуляе музыкай наш бярэзнік, брызгае ў месячную павуціну гучным вадаспадам разнастайных трэляў.

Тады здаецца, што зоркі падаюць у хмызняк і звіняць срэбрам і шклом.

Тады здаецца, што салаўіная песня застывае на лузе кроплямі расы, дыяментамі радасных слёз.

Тады здаецца...

Кожнаму ўсё па-свойму здаецца.

А месяц — чырвоны, чырвоны. Вясновую ноч крывавіць. А часам ён сіні або іншага колеру.

Бывае, месяц выглядае, як серп, як падкова, напамінае жывёліну, выстаўляе рукі, як чалавек, на хвойку ўзлезе.

Гэта ўсё залежыць ад аўтара.

А вочы ў Яе робяцца таемнымі, вабнымі, а твар — бледны.

Вечная Яна марыць аб вечным Ім.

Усяму гэтаму вінават салоўка.

Ці варта чапаць гэтую маленькую птушачку?

Мы і не думаем чапаць.

Наш сказ аб такім салоўку, які спявае не толькі ўвесну, а нават узімку»[1].

Пісьменнік хоча расказаць пра «салаўя», спевы якога наводзілі жах на крыўдзіцеляў народа і іх паслугачоў. Вось які «салоўка» натхняе цяпер яго.

Так па-свойму, сваім: шляхам і праз сваю тэму прыходзіў З. Бядуля да актыўнай, рэвалюцыйнай рамантыкі, да метаду сацыялістычнага рэалізма.

Сымонка-«Салавей» — гэта як бы той жа маладнякоўскі «юны змаганец», перанесены ў часы прыгону. Думаецца, што З. Бядуля свядома ішоў за маладнякоўскай героікай. Але яшчэ больш уплывала на яго традыцыя народнай творчасці, а таксама класічная літаратурная традыцыя, у прыватнасці «Сымон-музыка» Я. Коласа.

Рамантыка аповесці «Салавей» — гэта рамантыка змагання, адмаўлення і сцверджання. З якім сарказмам адмаўляе пісьменнік усё тое, што вырасла і вырастае на пакутах прыгнечанага народа: і побыт, і этыку, і мараль панства, і перш за ўсё «мастацтва» гэтага панства!

Ах, якія «добрыя», якія «чулыя» гэтыя паны, якая тонкая душэўная арганізацыя ў іх! Вось хоць бы пані Вашамірская: як шкадуе, як любіць яна ўсё жывое, асабліва катоў сваіх. Для іх і пакоі асобныя, і аксамітныя падушачкі, і коўдрачкі, і наогул поўны гардэроб, пры іх і лекар, і кухарка, і некалькі нянек. Пані не можа бачыць, калі хто крыўдзіць жывую істоту. «Аднаго разу, як здохла такая котка, дык пані выклікала ксяндза (пані ўпэўнена, што каты — каталіцкай веры), наладзіла пышнае пахаванне і цэлы месяц хадзіла ў жалобе. Яна ажна памізарнела за гэты час, пасівела. Лекару ўсыпалі тады бізуноў за тое, што не дагледзеў, а нянька засталася без касы — пані загадала адрэзаць. Пані — строгая і добрая — нікому не дасць пакрыўдзіць сваіх котак...»[2]

А як старая пані Вашамірская пакутуе ад думкі, што яна не заўсёды справядлівая бывае: не паспее яна «аддаць грахі свае ксяндзу» на споведзі, як набіраюцца новыя. «Ходзячы каля сваіх замілаваных котак, грахоў не хочучы набярэшся: то аднаму кату на хвост наступіла, то скінула з кален другога, то крыкнула на трэцяга, то мала няньку пакарала за тое, што малога коціка перакарміла»[3].

---

[1] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 5-6.
[2] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 58.
[3] Там жа, стар. 61.

У пана Вашамірскага, які іранічна глядзіць на забавы сваёй маці, ёсць свае забавы, яны таксама аплочваюцца працай і пакутамі сялян. Пан Вашамірскі — вялікі прыхільнік «высокага», «чыстага» мастацтва. Ён сагнаў у сваю «студыю» вясковых дзяўчат і хлапцоў.

«Адукацыя вялася пад бізунамі. Студыйцы вельмі памізарнелі за апошні час.

Да гэтага часу пан Вашамірскі паспеў прыстасаваць для «свайго здароўя» ўсіх дзяўчат студыі.

Да кожнай ён падыходзіў, захапляючыся яе красою, пакуль гэта «быдла» яму не апрыкрала.

Пасля гэтага ён знаходзіўся пад уладаю аднаго толькі мастацтва, чыстага, як неба ў маі, узнёслага, як вясновы вецер, нявіннага, як дзіцё, вечна маладога, як сама прырода»[1].

Крывадушнасць і бруд — на ўсім, што робяць, што думаюць і чым захапляюцца паны Вашамірскія і іх асяроддзе, бо жыццё гэтых людзей — на пакутах, на горы народа. Панства лічыла сябе вельмі культурным, а тое, што мільёны людзей, якіх яно рабавала, з якіх здзекавалася, бачылі паноў у самым звярыным, самым жывёльным абліччы,— усё гэта іх мала абыходзіла. Чаго саромецца «быдла»? Хіба адносінамі да яго, да «быдла», вымерваецца культура?

«Пан прыпомніў, як аднаго разу, калі яшчэ быў малым хлапцом, ехаў улетку з маткай у госці. З імі былі лёкай і фурман. Пасярод дарогі, дзе лесу не было, яго матцы трэба было злезці з фаятона па сваіх патрэбах. Яму, Адасю, яна сказала адвярнуцца, а фурмана і лёкая зусім не саромелася, як не саромелася сваіх коней»[2].

І не ведалі паны, не думалі аб тым, што тое «быдла», перад якім яны не саромеліся паказваць сваёй бесчалавечнасці, грубасці, дзікасці, на іх «данос страшэнны піша», ствараючы казкі, гутаркі, песні пра пана-крывасмока, пана-хама, пана-звера, і што якраз вачыма гэтага вялікага летапісца — народа — будзе глядзець на іх справы гісторыя.

Гэты народны пункт гледжання на пана і яго «культурнасць» вызначыў вобразны і эмацыянальны змест аповесці «Салавей». Народныя паданні, казкі пра незвычайныя здольнасці музыкі, які помсціць панам за здзекі з людзей, пра сялянскага хлопца Рымшу, які «вучыць» ліхога пана адрозніваць «вала ад казла», — усё гэта ўвайшло ў аповесць арганічна, бо пісьменнік вачыма народа глядзіць на панскія справы і на панскую культуру. Зацятая векавая гародная нянавісць да крыўдзіцеляў працоўнага чалавека

---

[1] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 41-42.
[2] Там жа, стар. 35.

пранізвае ўвесь твор. З. Бядуля, вядома, не сцвярджае сваёй аповесцю той сляпой сялянскай нянавісці, якая паказана ім самім у апавяданні «Панскі дух», дзе сяляне гатовы знішчыць і палац, і бібліятэку, абы толькі да канца вывесці «панскі дух». Не, у аўтара больш шырокі погляд на культуру мінулых вякоў. Але ў чым ён па-народнаму страсна непрымірымы — дык гэта ў адмаўленні той «культуры» і таго «мастацтва», у якіх няма нічога гуманістычнага, народнага, нічога ад рэальнага жыцця. «Мастацтву» паноў Вашамірскіх у аповесці супрацьпастаўляецца мастацтва самога народа, якое не здольны знішчыць ніякі здзек, ніякі прыгнёт, бо яно — сама душа народа, яно — суд пад крыўдзіцелямі, духоўная зброя абрабаванага народа. Рамантызуючы вобраз гордага і таленавітага Сымона-«Салаўя», аўтар сцвярджае прыгажосць, сілу і чалавечнасць народнага мастацтва. Як ужо адзначалася, Кастрычнік пераканаў З. Бядулю, што народ перамагае сваіх крыўдзіцеляў, што дабро бярэ верх над злом не толькі маральна, але і гістарычна. Гістарычны аптымізм даў сапраўдны прастор таленту З. Бядулі. Малюючы жыццё «на панскіх гонях» з вялікай праўдзівасцю, З. Бядуля разам з тым вельмі шырока і свабодна карыстаецца і фарбамі рамантычнымі, калі ён, напрыклад, апавядае пра Сымона-«Салаўя», Зоську, пра музыканта Антона Мурашку і г. д. І гэта ўжо новая рамантыка. Нават страшэнная праўда прыгоннага жыцця не здольна зламаць ёй крылы, бо і сама гэтая рамантыка вырастае з рэальнага жыцця. Яна — таксама праўда жыцця, бо хіба не ў тым самая вялікая і моцная праўда, што іменна Сымон, што іменна народ у канчатковым выніку пераможа ўсіх «паноў Вашамірскіх»?

Стыль «Салаўя» і лепшых паслярэвалюцыйных твораў З. Бядулі знешне нагадвае стыль яго ранняй прозы.

«Тройка стаеннікаў, выпешчаных, круглых, разгарачаных, імчалася ў снежную ноч, падобную колерам да сіняватага цукру. Коні выцягваліся цугам адзін за адным, нібы гумалястыкавыя, нібы казачныя змеі, гнулі паліраваныя шыі ў лебядзіныя кольцы. Круглыя, як талеркі, капыты дарагое панскае тройкі з крохкім вохканнем мільгалі ў мяккім снезе. Здавалася, што капыты не датыкаюцца зямлі, здавалася, што гэта невідочны фокуснік-жанглёр перакідвае з рукі ў руку дванаццаць дубовых кружалак…

Коні мералі снежную раўніну, выпукляліся на сіняватым глянцы снягоў, нібы малюнак на паперы або як аксамітныя чучалы на белай ваце»[1]

Гэта ўсё той жа Бядуля, якому абавязкова патрэбна рэальнае вывярацць фантастычным, жывых коней ператвараць у «аксаміт-

[1] З. Бядуля. Салавей, 1928, стар. 69-70.

ныя чучалы на белай ваце» і адначасова ажыўляць «каменных львоў» каля палаца Вашамірскіх, каб іх вачыма глядзець у неба і бачыць хмары, «падобныя да сівых асілкаў, калматых, доўгабародых».

Так, схільнасць да вобразаў незвычайных, схільнасць тварыць з жыцця легенду — усё гэта не знікла, а нават узмацнілася ў паслякастрычніцкай творчасці З. Бядулі.

І ўсё ж стыль яго цяпер прынцыпова іншы. Мы ўжо адзначылі новы характар рамантыкі яго. Адначасова З. Бядуля пазбаўляецца і ад праяў натуралізма, хоць і не адразу, бо ў першых паслярэвалюцыйных творах («На зачарованых гонях») яны маюць яшчэ месца. У тым жа напрамку дапрацоўвалася ў 30-я гады і аповесць «Салавей».

Пішучы сваю аповесць, З. Бядуля меў на ўвазе чытача вельмі шырокага, але перш за ўсё арыентаваўся ён на запатрабаванні новага, маладога чытача. Вось чаму не выпадковы ўплыў «маладнякоўскай прозы» на гэтую аповесць. Мастацкая радаслоўная Сымона-«Салаўя» ідзе не толькі ад фальклору, але і ад таго «юнага змаганца», якога рамантызавала паэзія і проза «Маладняка».

З. Бядуля, які зрабіў вельмі моцны ўплыў на першых празаікаў-маладнякоўцаў, і сам многа ўспрыняў ад сваіх вучняў. Хіба не «маладнякоўскі» вось такі стыль:

«Вялікая роспач душыла яе.

Разам з гэтым у сэрцы дзяўчыны расла злосць, якая сашчаміла ёй зубы, сцяла губы да таго, што толькі вузкі чырвоны разрэз відаць быў — разрэз вострага нажа. Ва ўсім целе адчувалася новая напружанасць, створаная пачуццём крыўды і злосці.

Кроў у жылах пачынала гарэць, пераліваццa з бурным імпэтам. Гарачыя вугольчыкі ўсё цела пранікаюць; косці хрусцяць ад спружынавага напору, нібы нацягнутыя моцныя галіны дубу. У сваіх кроках, у рухах усяго цела яна адчувае імпэт новых сіл. Во-во яны выпіраюць наверх. Яна не можа стрымаць іх, уладаць імі. Яны здаюцца дзяўчыне нейкімі незнаёмымі, чужымі ад навізны, ад неспадзяванасці. Вочы выбівалі іскры».

Наіўная меладраматычнасць такіх мясцін (а іх нямала ў аповесці «Салавей») абумоўлена была і маладосцю нашай прозы наогул.

У другой палове 20-х гадоў з раманамі і аповесцямі выступілі і многія пісьменнікі маладога пакалення. Маладыя раманісты К. Чорны, М. Зарэцкі, П. Галавач, Р. Мурашка і інш. прадоўжылі і развілі не працяглую, але, як мы ўжо бачылі, вельмі плённую традыцыю жанра рамана ў беларускай літаратуры, пачатак якой паклалі старэйшыя пісьменнікі.

7. Раман маладых

Тыповым жанрам маладнякоўцаў-празаікаў з'яўлялася лірычнае апавяданне, паэтычная замалёўка («імпрэсія»), публіцыстычны нарыс. У другой палове 20-х гадоў «маладнякоўцы» і тыя пісьменнікі, што выйшлі з «Маладняка», пачынаюць асвойваць жанр аповесці і рамана.

Гэта быў час агульнага захаплення эпасам у савецкай літаратуры.

Літаратары, адзначаў Н. Ляшко, адчулі сябе цесна ў рамках паняццяў і сталі «на шлях мастацкай вобразнай творчасці». Ад паэтызацыі слоў «рэвалюцыя», «пралетарый», ад эмацыянальных праклёнаў па адрасу капрала, буржуазіі, «гідры» літаратура і перш за ўсё проза ўсё больш паварочвала да мастацка-псіхалагічнага раскрыцця паняццяў і з'яў, якія раней часам толькі называліся, дэкларыраваліся.

Узрастае ўвага літаратуры да сацыяльнага быту, да чалавечай псіхалогіі. Савецкія раманісты з большай увагай пачынаюць ставіцца да індывідуалізацыі чалавечых характараў.

Беларускія празаікі з асаблівай ахвотай бяруцца за вялікія празаічныя палотны. Тое, што ў беларускай літаратуры не было значнай традыцыі жанра рамана, зусім не палохала літаратурную моладзь. Наадварот, гэта толькі падагравала яе творчы энтузіязм: маладым літаратарам радасна было адчуваць сябе піянерамі-першаадкрывальнікамі ў літаратуры. А вера ў свае сілы была вялікая, бо гэта ж быў час, калі ўсё рабілася як бы нанава, калі само жыццё як бы пачыналася спачатку, Былі нават спробы «авалодаць» жанрам рамана «прыступам», «наскокам» («калектыўны раман» «Ваўчаняты» і г. д.). Больш сур'ёзна да гэтай справы падыходзілі такія празаікі, як К. Чорны, М. Зарэцкі, П. Галавач і др. Яны ішлі да рамана праз самую настойлівую вучобу на ўзорах сусветнай класікі. К. Чорны, напрыклад, лічыў, што вялікую абразу свайму народу робяць тыя пісьменнікі, якія, выкарыстоўваючы векавую прагу народа да культуры, да мастацтва на роднай мове, «падсоўваюць» народу замест мастацтва скараспелы літаратурны брак, халтуру. Народ, які столькі чакаў магчымасці свабодна тварыць нацыянальную культуру, якому Кастрычнік даў такую магчымасць, мае права чакаць і павінен патрабаваць ад сваіх літаратараў сапраўднага мастацтва. Тварыць такое мастацтва нельга, не авалодваючы творчай культурай, накопленай іншымі народамі, сусветнай і перш за ўсё вялікай рускай літаратурай.

Вось які глыбока гуманістычны і народна-патрыятычны сэнс укладвалі лепшыя беларускія савецкія раманісты ў паняцце творчай вучобы.

Праўда, шлях да ўсё больш высокай культуры творчасці і ў К. Чорнага, і ў М. Зарэцкага, і ў П. Галавача і ў другіх раманістаў быў не простым і не лёгкім, бо толькі глыбокае разуменне жывой рэчаіснасці, якая акружае пісьменніка, ператварае вучня ў майстра.

У гэтым заключалася самае складанае — навучыцца ў Гогаля, Гюго, Талстога, Бальзака, Чэхава, Горкага глыбока пранікаць у тое жыццё, што навокал цябе, у псіхалогію чалавека — свайго сучасніка.

І найвялікшай школай для маладых раманістаў было само жыццё, рэвалюцыйная сучаснасць.

* * *

Першы зборнік Міхася Зарэцкага (1925 год) меў характэрную назву: «У віры жыцця». Іменна глыбінныя віры жыцця, сацыяльнага і псіхалагічнага, больш за ўсё прыцягвалі гэтага пісьменніка, бо і яго ўласнае жыццё складвалася не проста і вельмі супярэчліва.

Інтарэс да літаратурнай працы быў у М. Зарэцкага вынікам напружанага роздуму над складаным жыццём, вынікам глыбокіх душэўных перажыванняў, вострай назіральнасці, любві да кнігі.

Пачынаючы з 1925 года выходзяць у свет шматлікія зборнікі апавяданняў М. Зарэцкага: «У віры жыцця», «Пела вясна», «Пад сонцам». У 1926 годзе выдаецца яго аповесць «Голы звер», а ў 1927 годзе ў часопісе «Полымя» друкуецца раман «Сцежкі-дарожкі». Найбольш значным з ліку апошніх надрукаваных твораў М. Зарэцкага з'явіўся раман «Вязьмо».

Але гэта быў толькі пачатак фарміравання таленту раманіста, і таму многае ў яго спадчыне здаецца сёння вельмі няспелым, неглыбокім, некаторыя творы не вытрымалі выпрабаванняў часу. Аднак такія яго раманы, як «Сцежкі-дарожкі» і «Вязьмо», з'явіліся сур'ёзным укладам у нашу маладую прозу.

У 20-я гады М. Зарэцкі-«маладняковец» быў адным з папулярных беларускіх празаікаў. Цікавасць да яго твораў, асабліва з боку юнацкай аўдыторыі, тлумачылася тым, што ў творах М. Зарэцкага чытач знаходзіў востра драматычныя сітуацыі, што пісьменнік гэты не ігнараваў (у адрозненне ад некаторых іншых «маладнякоўцаў») супярэчлівасці чалавечай псіхалогіі, не абыходзіў складаных маральна-этычных праблем. Маладому чытачу імпанаваў сам стыль М. Зарэцкага, яго схільнасць да рамантызацыі сюжэта і мастацкага вобраза. Нават моцны налёт літаратуршчыны, асабліва характэрны для апавяданняў М. Зарэцкага, не толькі не адштурхоўваў гэтага чытача, а можна сказаць, садзейнічаў папулярнасці яго твораў: і маладыя пісьменнікі, і малады чытач аднолькава імкнуліся да большай літаратурнай культуры — вось чаму ўжо самі пошукі ў гэтым напрамку падабаліся чытачу. Сёння нам відаць,

што такое захапленне ўсім, што выходзіла з-пад пяра Зарэцкага-«маладнякоўца», сведчыла толькі аб вялікай непасрэднасці маладога чытача і аб тым, што проза наша не была яшчэ дастаткова багатай на творы высокай мастацкай культуры. Але не меншай крайнасцю было і пазнейшае суцэльнае ачарненне ўсёй творчасці М. Зарэцкага. Маладнякоўская крытыка, якая ў свой час ставіла «эмацыянальна-рамантычную» прозу М. Зарэцкага над усім, што стваралі беларускія празаікі-«не-маладнякоўцы», адразу перастала бачыць усякія вартасці ў творах М. Зарэцкага, як толькі ён выйшаў з «Маладняка» і зблізіўся са старэйшымі пісьменнікамі, што групаваліся вакол «Полымя». Аб матывах, якія штурхнулі былых кіраўнікоў «Маладняка» М. Зарэцкага і М. Чарота на выхад з «Маладняка», можна меркаваць па іх артыкулу «Да пытання аб арганізацыі саюза пісьменнікаў Беларусі», змешчаным у газеце «Савецкая Беларусь» пасля вядомай пастановы ЦК РКП (б) ад 1925 года. І М. Зарэцкага і М. Чарота, таксама як і К. Чорнага, К. Крапіву, П. Глебку, не задавальняла ўжо «маладнякоўская» арыентацыя на творчасць дэкламатыўную, іх пацягнула ў асяроддзе больш вопытных літаратараў, ад якіх «Маладняк» адгароджваўся. М. Чарот і М. Зарэцкі пісалі ў сваім артыкуле:

«Існаванне гэтых арганізацый («Маладняка», аб'яднанняў рускіх і яўрэйскіх пісьменнікаў.— **А. А.**), аднак, не з'яўляецца канчатковым і поўным вырашэннем пытання аб арганізаваным злучэнні літаратурна-мастацкіх сіл Беларусі. Па-першае, ёсць шмат безумоўна відных і моцных пісьменнікаў, якія не ўваходзяць па тых ці іншых прычынах ні ў адно з гэтых аб'яднанняў. Падругое, гэтыя аб'яднанні не маюць паміж сабой сувязі ў рабоце, адгароджаны адзін ад аднаго, не маюць адзінага кіраўніцтва. Таму і выплывае настойлівае, няўхільнае пытанне аб арганізацыі адзінага саюза паэтаў і пісьменнікаў Беларусі, у які б увайшлі як існуючыя арганізацыі, так і паасобныя літаратары, не ўваходзячыя ў гэтыя арганізацыі»[1].

Сёння мы можам і павінны аб'ектыўна ацэньваць творчасць М. Зарэцкага, цвяроза глядзець як на вартасці, так і на недахопы твораў гэтага безумоўна таленавітага празаіка.

Як і большасць «маладнякоўцаў», М. Зарэцкі ставіўся да жыцця вельмі страсна, эмацыянальна, ён захоплены быў агульным пафасам ломкі, пераробкі жыцця і чалавечай псіхалогіі. Адсюль яго схільнасць да востра драматычных сюжэтных сітуацый, да стылю расквечана-рамантызаванага, адсюль імкненне пісьменніка паглыбляцца ў псіхалогію чалавека, уцягнутага ў вір вострых класавых канфліктаў. М. Зарэцкі «па-маладнякоўску» рамантызуе

[1] «Савецкая Беларусь» ад 25 красавіка 1926 г.

той выбух чалавечых страсцей, канфліктаў, жаданняў, якімі суправаджаўся рэвалюцыйны пералом у жыцці.

Але разуменне і самой рэвалюцыі, і паслярэвалюцыйнай сучаснасці ў Зарэцкага-«маладнякоўца» (і не ў аднаго яго) было недастаткова глыбокім. Вось чаму на маладога празаіка моцна ўплывала тая літаратура 20-х гадоў, у якой героіка рэвалюцыі нейкім чынам супрацьпастаўлялася паслярэвалюцыйным будням, быццам бы не гераічным, быццам бы шэрым і нецікавым. Былая рэвалюцыянерка Гарнова — гераіня апавядання М. Зарэцкага «Кветка пажоўклая» (1925 год) гаворыць:

«— Не, я дык люблю сходкі. Асабліва калі вялікія, дзе многа людзей, дзе ў бурлівым уздыме выяўляецца агульная згода, дзе чалавек разбаўляецца ў масе, дзе ён губляе сябе, забываецца на сваё асабістае, а жыве, поўніцца гэтым агульным магутным уздымам. Там неяк робішся смелым, адважным, пазбаўляешся ўсякіх сумненняў, усякай жудасці жыццёвай.

Яна трохі змаўчала, падумала.

— Калісь было многа такіх пекных хвілін. Цяпер не тое, цяпер неяк шэрае ўсё. Нуда часам...»[1]

У пошуках драматызму, сюжэтнай і псіхалагічнай вастрыні, канфліктнасці М. Зарэцкі ішоў часам за той літаратурай 20-х гадоў, якая некрытычна паўтарала псіхалагічныя прыёмы Дастаеўскага («тэорыя жывога чалавека»), якая шукала ў кожным чалавеку яго «двайніка». У тых выпадках, калі ён ішоў ад чужога літаратурнага і жыццёвага вопыту, ад кнігі, а не ад жыцця, М. Зарэцкі насяляў свае апавяданні персанажамі, што быццам сышлі са старонак раманаў Дастаеўскага ці Пшыбышэўскага. І хоць М. Зарэцкі спрабуе выкрыць і паказаць «голым» чалавека-індывідуаліста, чалавеказвера, абывацеля, нэпмана, але ён не заўсёды здольны саўладаць з персанажамі, бо яны прыйшлі ў яго творы зусім не бяззбройнымі. Усе гэтыя Яроцкія («Голы звер»), Барковічы («Ой, ляцелі гусі»), зноў выкліканыя да жыцця малавопытным літаратарам, мелі на ўзбраенні вельмі тонкую і хітрую індывідуалістычную філасофію, распрацаваную для іх многімі пісьменнікамі з сусветным іменем. Што ж мог супроцьпаставіць гэтай іх філасофіі недастаткова вопытны і не ўзброены пасапраўднаму марксісцкім светапоглядам «маладняковец» М. Зарэцкі: агульныя расквечаныя фразы аб руху жыцця «наперад, далей і вышэй па дарозе да сонца, да шчасця»? Пісьменнік аказваўся параможаным тым матэрыялам, які ён вельмі некрытычна чэрпаў не столькі з жыцця, колькі з кніг: «голы звер», чалавек-індывідуаліст у некаторых творах М. Зарэцкага эмацыянальна браў верх.

[1] «Полымя» № 5, 1925, стар. 26.

М. Горкі крытыкаваў пісьменнікаў, якія ў 20-я гады празмерна захапляліся ўяўнай складанасцю душы мешчаніна-ныціка, чалавека-індывідуаліста, прышчэмленага рэвалюцыяй. Перад маладой савецкай літаратурай стаяла задача шукаць і знаходзіць новага героя часу. Гэтым героем, гаварыў М. Горкі, павінен стаць «чалавек з масы», чалавек, які перарабляе жыццё і тым самым перарабляе самога сябе.

Раман «Сцежкі-дарожкі» якраз і быў тым творам М. Зарэцкага, у якім пісьменнік адышоў ад бясплоднага капання ў душы чалавека, вырванага з грамадскага жыцця, з народнага асяроддзя, і стаў на шлях тыпізаванага паказу чалавека ва ўсёй складанасці яго сувязей з грамадскім і народным жыццём. Праўда, і пасля рамана «Сцежкі-дарожкі» шлях творчага развіцця М. Зарэцкага заставаўся досыць супярэчлівым. У пісьменніка былі асобныя ідэйна-творчыя зрывы (раман «Крывічы» і г. д.). Але раманам «Сцежкі-дарожкі», а потым раманам «Вязьмо» М. Зарэцкі засведчыў сваю здольнасць ісці ў напрамку ўсё больш глыбокага мастацкага адлюстравання новай рэвалюцыйнай савецкай рэчаіснасці.

Да першага дзесяцігоддзя Кастрычніка многія з савецкіх пісьменнікаў пішуць творы аб рэвалюцыі. Зварот да тэмы рэвалюцыі ў рамане «Сцежкі-дарожкі» меў велізарнае значэнне ў творчай біяграфіі М. Зарэцкага. Праца над гэтым раманам дапамагала яму глыбей зразумець сувязь паміж героікай Кастрычніка і паслярэвалюцыйнай рэчаіснасцю. Ідучы ў гэтым рамане перш за ўсё ад самім ім перажытага, ад уласнага жыццёвага вопыту, пісьменнік вучыўся раскрываць псіхалогію чалавека ў сувязі з яго грамадскай практыкай, а не як нешта таямніча-вечнае, у ім абудзілася большая ўвага да народнага жыцця, да народнага побыту.

Люты 1917 года. Недзе ў Петраградзе адбылася рэвалюцыя, скінулі цара. На вуліцах аднаго з гарадоў Беларусі з'явіліся незразумелыя абывацелю аб'явы і дэкларацыі. Ніяк не разбіраюцца ў падзеях і семінарысты, але ім вельмі хочацца зразумець, што трэба рабіць, каб не быць у баку ад падзей. Самапаглыблены Лясніцкі і прымітыўна грубы бунтар Халіма дачуліся, што збіраецца таямнічая кучка людзей, якая хоча нешта рабіць. Раз людзі ведаюць, што рабіць, трэба да іх далучыцца. Так Лясніцкі па адзін дзень пападае ў лік пагромшчыкаў-чарнасоценцаў. Скончыўся гэты «ўдзел» у падзеях рэвалюцыі даволі камічна: Лясніцкі атрымаў аплявуху ад рабочага ў чорнай тужурцы і працверазіўся. Засталіся сорам і зайздрасць да Андрэя, амаль неадукаванага рабочага хлопца, які, аднак, добра разбіраецца ў тым, што робіцца навакол. У Лясніцкім нараджаецца нездавальненне сабой, жаданне знайсці сваё месца ў падзеях. Мітынгі, размова ў старога народніка Матруніна — усё гэта абуджае ў семінарысце Лясніцкім перакананне,

што толькі на вёсцы, дзе ўсё блізкае і зразумелае яму, дзе — «народ», толькі там ён зможа разабрацца ва ўсім і знайсці сваю справу.

«Яму здаецца, што перад ім вольна раскрылася шырокае бязмежнае поле. Гэта — жыццё. І ў гэтым поліжыцці пераблытанай сеткай віюцца сцежкі-дарожкі. Іх многа бязмерна, яны перасякаюць, пераганяюць адна адну і неяк паспешна, уцякаючы, губляюцца ў далечы, быццам хочуць завабіць туды, заманіць...

Ён выбірае адну сцежку і ідзе — смела, адважна ідзе ў шырокае поле-жыццё. Сцежка прыгожая — на ёй мякенькі жоўты пясочак, а па баках свежыя кветкі. Ён цвёрда ведае, куды яна прывядзе. Ён ужо бачыць тады недзе далёка ў дыме сінявае смагі невыразна-знаёмае, любае... Там — кажуховая вёска. Там — народ».

І вось Лясніцкі дома, на вёсцы. Тут і завязваецца сюжэтна-псіхалагічны вузел рамана. Лясніцкі мае самыя высакародныя намеры, ён шчыра хоча дапамагчы сялянам адстаяць іх інтарэсы ў рэвалюцыі. Але ў чым гэтыя інтарэсы? Прыязджае ўслед за ім з горада Андрэй, і вось тут выяўляецца, што рабочы Андрэй лепш разумее сялянскія інтарэсы, лягчэй знаходзіць агульную мову з сялянамі, чым іх аднавяскоўвец Лясніцкі. Лясніцкаму здаецца, што Андрэй проста дэмагог, што ён абуджае ў сялянах надзеі, якія ніяк не могуць быць здзейсненымі. Вось тут і выявіўся розны ўзровень палітычнай свядомасці гэтых двух людзей. Лясніцкі не разумее, што бальшавік Андрэй і не разлічвае на рэалізацыю сваёй праграмы ў рамках Лютаўскай рэвалюцыі. Яго старанні накіраваны на тое, каб далей распальваць агонь рэвалюцыі, штурхаць і сялян на ўсё больш сур'ёзныя і карэнныя патрабаванні.

Вось чаму, калі паўстала пытанне «праз закон» ці «праз бунт» адабраць у пана сялянскі луг, які пан калісьці адсудзіў у вяскоўцаў, Андрэй агітуе за актыўныя дзеянні, за насілле. Лясніцкі ж прапануе яшчэ раз адпрацаваць пану за сена, каб у будучым годзе падрыхтаваць патрэбныя дакументы і паспрабаваць праз суд вярнуць свой луг. Яму здаецца, што кіруе ім здаровы сэнс і жаданне дапамагчы сялянам, бо сілай ім усё роўна не перамагчы пана. І яму дзіўна, што сяляне ніяк не рэагуюць на яго довады, затое вельмі ахвотна згаджаюцца з Андрэем, які толькі распальвае іх жаданні, крыўды і зусім не хоча лічыцца з абставінамі. Лясніцкі не разумее, што тут ужо ўступіла ў дзеянне логіка класавай нянавісці і яго, Лясніцкага, «цвярозы сэнс» сялянам здаецца здрадай іх інтарэсам. З крыўдай і на пана, і на новае «начальства», і нават на Лясніцкага сяляне шчыра здзіўляюцца:

— Як жа так? Як жа можна? Ваявалі, здабывалі свабоду, а тут — суд.

І хоць усё так і атрымалася, як гаварыў Лясніцкі (скошанае і высушанае сена з панскага лугу ў сялян адабралі), але ў чымсьці большым праўда засталася за Андрэем. Пасля часовай успышкі злосці на Андрэя сяляне зноў паверылі Андрэю і яшчэ больш пачалі чужацца Лясніцкага. Гэтая чужасць вельмі мучыць Лясніцкага. Тым больш што ў ім абудзілася вострае і хваравітае пачуццё да дачкі пана — Раісы. І пачуццё гэтае перастала быць сакрэтам для ўсіх, калі Лясніцкі не вытрымаў помслівага маўчання сялян у часе пажару, паддаўшыся просьбе Раісы, і пачаў угаворваць сялян ратаваць панскае дабро. А між тым у душы Лясніцкі застаецца «сялянскім сынам», ён сам пакутуе ад таго, што не можа быць сваім сярод сялян. Яго толькі палохае тая адкрытая і, як яму здаецца, жорсткая праўда класавай нянавісці і змагання, аб якой гаворыць Андрэй і да якой, ён бачыць, цягнуцца і сяляне. Яму здаецца, што ў гэтай праўдзе мала павагі да чалавека, да ўсяго чалавечага. Вось хоць бы яго каханне да Раісы. Яму, сялянскаму сыну, не можа быць апраўдання за яго захапленне панскай дачкой, калі прыняць бескампрамісную праўду Андрэя: Раіса ж — яго класавы вораг. Паміж гэтымі палюсамі — сяляне і Раіса — разрываецца душа Лясніцкага. Барацьба паміж класавым інтарэсам і пачуццём кахання, паміж розумам і падсвядомымі парываннямі, напружаны канфлікт у самім чалавеку — на гэтым М. Зарэцкі любіць спыняцца амаль у кожным сваім творы. Іменна гэтая ўнутраная барацьба чалавека з самім сабою, канфлікт з рэчаіснасцю, шлях да рэвалюцыйнай класавай праўды і складае змест вобраза Лясніцкага. Да гэтай выразнай класавай праўды жыццё прыводзіць Лясніцкага не адразу і нелёгка. Вёску ён пакідае страшэнна расчараваны. Не так проста гэта — знайсці правільную лінію ў жыцці.

«Пры думцы аб «лініі» Лясніцкага ахапляе непрыемнае замяшанне. Лініі якраз і няма, лініі ён не знайшоў. Яшчэ да гэтага часу пануе ў свядомасці глухая няўцямнасць — невядома, куды падацца, за што ўхапіцца. Пасlаліся перад вачмі бязмежныя сцежкі-дарожкі, перапляліся пераплётам заклятым — не згадаць, па якой трэба пайсці, каб патрапіць на правільны шлях».

Але самі жыццёвыя абставіны ўцягваюць Лясніцкага ў барацьбу, бальшавік Андрэй дапамагае яму стаць падпольшчыкам у тыле польскіх, а потым нямецкіх акупантаў. У канцы твора Лясніцкі — камісар асобага батальёна па барацьбе з бандытызмам. А банду ўзначальвае Карла — дзядзька Раісы, памочнік жа атамана — Халіма, стары сябра Лясніцкага, які лічыць сваім абавязкам бунтаваць супраць любых улад, бо любая ўлада, па перакананню Халімы,— канец рэвалюцыі. Аўтар як бы прадастаўляе Лясніцкаму магчымасць даказаць, што ён парывае са сваімі былымі

памылкамі, захапленнямі, хістаннямі, якія супярэчылі класавай праўдзе рэвалюцыйнага народа.

З пісьма Раісы, якая атруцілася разам з Карлам, Лясніцкі даведваецца аб страшнай і бруднай тайне дзяўчыны. Трэба сказаць, што сюжэт усё больш рамантызуецца к канцу твора, пры гэтым аўтар перастае абгрунтоўваць учынкі і паводзіны сваіх персанажаў. Псіхалагічна малапераканаўчым з'яўляецца і само ператварэнне Лясніцкага ў героя-камісара. Гэтая рамантызацыя сюжэта пачалася ўжо там, дзе аўтар упершыню пазнаёміў Лясніцкага з Андрэем. У адносінах да Раісы рамантызацыя сюжэта больш прыём, чым вынік светаразумення самога пісьменніка. Рамантычны арэол, што акружае Раісу, нейкая тайна, што ёсць у сям'і пана, таямнічая фігура дзядзькі Раісы Карлы з яго прыгожым і невядома часу сінім тварам — усё гэта для пісьменніка сродак заінтрыгаваць чытача, надаць сюжэту ўнутраную напружанасць, бо на самай справе ў Раісы тайна не столькі рамантычная, колькі паталагічная (сувязь Раісы з хворым на сіфіліс Карлам і г. д.). Раскрыўшы ў канцы твора брудную тайну Раісы, аўтар як бы развенчвае тую ўяўную паэзію і прыгажосць, якая акружала панскую дачку Раісу і якая нейкі час атручвала свядомасць сялянскага хлопца Лясніцкага.

Трэба адзначыць, што прыёмы рамантызацыі сюжэта ў М. Зарэцкага празмерна кніжныя. Тое, што М. Зарэцкі называў «метадам эмацыянальна-рамантычным», нажаль, вельмі часта выглядае літаратуршчынай.

З іншай ідэйна-мастацкай задачай, але таксама вельмі кніжна рамантызуе М. Зарэцкі і вобраз Андрэя. Слабасці «эмацыянальна-рамантычнага» стылю М. Зарэцкага асабліва выявіліся іменна тут, пры спробе стварыць рамантызаваны вобраз бальшавіка.

М. Зарэцкі, як і многія іншыя пісьменнікі 20-х гадоў, шукаў стылю, які б выяўляў, перадаваў пафас самой рэвалюцыйнай эпохі. Адсюль яго схільнасць да стылю эмацыянальнага, рамантычнага. Ды толькі не адразу ён стаў на шлях новай, сапраўды рэвалюцыйнай рамантыкі. Нават малюючы вобраз бальшавіка, М. Зарэцкі часам карыстаецца прыёмамі традыцыйна-кніжнай рамантыкі. Створаны ў асноўным рэалістычнымі сродкамі, вобраз Андрэя вельмі многа траціць якраз у тых месцах рамана, дзе М. Зарэцкі надае гэтаму вобразу рамантычны арэол нейкага «дэмана агню і разбурэння».

Андрэй (ці па яго падказцы сяляне) падпальвае панскі двор. У супроцьвагу Лясніцкаму, які кідаецца да сялян, просіць іх дапамагчы Раісе, Андрэй выглядае вось такім:

«На апусцелай пляцоўцы, дзе раней была сцяна людскога натоўпу, стаіць Андрэй, злажыўшы на грудзях рукі, і глядзіць у агонь з задуменна-гордай давольнай усмешкай».

Лясніцкі думае пра яго: «Ён нейкі д'ябал, чорны геній руйнавання». Гэта не дзіўна, што Андрэй дэманам руйнавання здаецца разгубленаму Лясніцкаму. Горш тое, што і сам аўтар схільны рамантызаваць у Андрэю вось гэтую прагу агню, руйнавання. І няхай сабе Андрэй і кажа, што потым, калі скончыцца барацьба, прыйдзе чарга і для будаўніцтва, і для філасофіі, і для інтымных пачуццяў, усё ж вельмі ўжо прасталінейнай выглядае тая азбука класавай барацьбы, якой абучае Лясніцкага Андрэй.

«...Дык вось, Васіль, усё гэта — іскрачкі. А сапраўдны агонь яшчэ будзе, ён выбухне разам, і гэтыя іскрачкі растануць у ім, увальюцца ў яго. Ён ідзе, гэты агонь, набліжаецца. Гэты агонь будзе страшны — у ім будуць і стогны, і кроў, у ім будзе чорная смерць, у ім будзе вялікае руйнаванне. Ён таму і будзе жыватворчы, гэты агонь, што скалане ўсё магутным ударам свайго знішчэння, разбудзіць свежыя сокі зямлі, дасць балючы, але патрэбны штуршок застыгламу ў зледзянелых формах жыццю... Пажар набліжаецца... Ха-ха! Пажар будзе не такі, які ты бачыў сёння, гэта толькі прэлюдыя), толькі падрыхтоўка... Ужо відаць зарыва, ружавее на ўкрытым чорнымі хмарамі небе... Жыццё, Васілёк, развінаецца, жыццё будзе цікавае, дзіўна-прыгожае... будзе агонь, а з агню родзіцца новае, нябачанае...

Андрэй гаварыў у нейкім гарачым захапленні. Яго вочы дзіўна пацямнелі, страцілі мяккасць сваю, загарэліся чорным вострым агнём. Ён быў падобны да нейкага таемнага вяшчуна, на прарока. Ён фанатычна верыў у тое, што гаварыў».

М. Зарэцкі імкнецца паказаць класавую непрымірымасць бальшавіка Андрэя, яго стойкасць і страснасць, але сам пісьменнік недастаткова глыбока адчувае гуманістычны сэнс сацыялістычнай рэвалюцыі. Ён не заўважае, што рабочы хлопец Андрэй, ператтвораны рамантычнымі сродкамі ў «дэмана рэвалюцыі», часам набывае рысы, якія скажаюць вобраз пралетарскага рэвалюцыянера. Нешта хваравітае ёсць у страснасці Андрэя.

Няўдалая рамантызацыя вобраза бальшавіка Андрэя ў рамане «Сцежкі-дарожкі» — гэта якраз той выпадак, калі ўстарэлыя мастацкія прыёмы і сродкі не адпавядаюць жыццёваму матэрыялу. Рамантычна-кніжныя фарбы, якія ў нейкай ступені адпавядалі задуме стварыць вобраз панскай дачкі Раісы, ужо ніяк не вязаліся з вобразам бальшавіка. Тут патрэбны былі іншыя фарбы і іншая рамантыка.

У стылі рамана «Сцежкі-дарожкі» (асабліва ў першых рэдакцыях твора) вельмі многа «маладнякоўскага» захаплення гучнымі

інтанацыямі, квяцістасцю: «І вось акунуліся яны ў нешта напружана-шаломнае, пераблытанае, у бурлівы вір чалавечых цел, аплецены раілам гвалту, узрушаных крыкаў, ядрана-злоснай лаянкі... Твары ў большасці людзей былі распалены ўпарта-капрызным раздражненнем, якое з шумам вылівалася ў задорна-крыклівы говар, у напружанае мятушэнне». Адчуванні ў герояў М. Зарэцкага абавязкова «лятуча-пярэстыя», «бязмежна-салодкія», хараство «рэзка-бліскучае», жанчына «жудасна-дзічлівая». Улюбёныя эпітэты аўтара «Сцежак-дарожак» — «дзікі», «жудасны».

Гэтая літаратурная расквечанасць стылю магла падабацца чытачу 20-х гадоў на фоне твораў празмерна бытапісальных. Але пісьменнік занадта ўжо ахвотна ішоў насустрач густам не вельмі патрабавальным, у творы сустракаліся такія літаратурныя «прыгоствы»: «Яна стаяла, закінуўшы назад аголеныя рукі (папраўляла валасы), і глядзела на Лясніцкага з горда-прыветнай, поўнай спакусы ўсмешкай. Яна ўся была ўвасабленне спакусы, яна здавалася дзівоснай, да святасці грэшнай багіняй бязмежна-смелых уцех».

Незвычайная гісторыя з адкупленай панам у немца жонкай і многія іншыя тайны, што акружаюць Раісу, не выдуманы М. Зарэцкім. М. Зарэцкі сапраўды ведаў такую сям’ю. Але расказаў пра яе М. Зарэцкі так, быццам пераказаў другіх пісьменнікаў, быццам ён рамантызаваў сітуацыі, запазычаныя ў Ляскова і Дастаеўскага. Хіба не ў Дастаеўскага «вычытаў» пісьменнік вось пра гэтую прагу Раісы да кахання-мучыцельства:

«— Я хачу, каб хто пакахаў мяне... Але ведаеце, як я хачу, каб мяне кахалі? Ведаеце?.. Каб той, хто мяне пакахае, забыўся на ўсё, што ёсць у яго жыцці, апрача мяне, каб ён маліўся на мяне, чакаў, як міласці, аднае мае ўсмешкі, каб ён хадзіў за мной, як цень... Я б здзекавалася над ім, я б яго мучыла, катавала... О, я б згубіла яго, я б атруціла яму ўсё жыццё, я б выдумала яму самую страшэнную, самую дзікую кару... Я б яго ненавідзела, як толькі можа ненавідзець жанчына...»

Ад такой кніжнай расквечанасці стылю М. Зарэцкі паступова вызваляўся, застаючыся і надалей прыхільнікам літаратуры вострых сацыяльна-псіхалагічных становішчаў, кантрастаў, канфліктаў.

Сярод твораў, прысвечаных тэме рэвалюцыі і напісаных маладымі аўтарамі, вылучаўся ў 20-я гады раман Р. Мурашкі «Сын». У творы гэтым была яснасць палітычных крытэрыяў, публіцыстычны пафас і адначасова «маладнякоўская» рамантыка юнацкіх пачуццяў.

Твор аб моладзі, якая прынесла ў складаную палітычную барацьбу непасрэднасць і чысціню сваіх парыванняў і мараў, раман

«Сын» быў значным дасягненнем беларускай прозы канца 20-х гадоў.

Сёння нам добра відаць і значныя недахопы гэтага рамана. Ствараючы вобразы рэвалюцыянераў (Ігнася, Арона), Р. Мурашка не пазбег той жа статычнасці характараў, ілюстрацыйнасці, якая так пашкодзіла і раману Ц. Гартнага «Сокі цаліны». Праўда, гама мастацкіх фарбаў, тонаў у Р. Мурашкі значна багацей, чым у Ц. Гартнага; для Р. Мурашкі характэрны жывыя гумарыстычныя інтанацыі, лірызм, быт ён умее маляваць каларытнымі мазкамі без непатрэбнай дэталізацыі.

Паварот маладых празаікаў да жанра рамана ў другой палове 20-х гадоў быў абумоўлены не толькі агульным развіццём нашай прозы ў бок новых жанраў, але перш за ўсё ідэйна-творчай эвалюцыяй кожнага празаіка паасобку.

Звярнуўся да жанра рамана ў пачатку другой паловы 20-х гадоў таксама і К. Чорны. У гэты перыяд у творах яго ўзмацняецца роздум, эмацыянальна-паэтычнае апяванне «новых дзён» і «новых людзей» уступае месца аналізу, хоць часам і з некалькі натуралістычным паглыбленнем ў чалавечую псіхалогію. Само жыццё прымушае маладога пісьменніка задумацца над складанымі грамадскімі праблемамі, у якія раней ён не паглыбляўся. Але вырашыць гэтыя праблемы, разабрацца ў многім ён яшчэ не здольны, адсюль пэўная разгубленасць, няўменне саўладаць з «незлічонасцю» жыццёвых уражанняў, што цяжка навaліліся і на аўтара і на яго герояў. Пісьменнік замыкаецца ў коле перажыванняў асобнага індывідуума, на «дне» падсвядомага ён пачынае шукаць адказы на пытанні жыцця (зборнік «Пачуцці»).

Яму здаецца, што іменна ў такім пранікненні ў глыбіні падсвядомага і ледзь улоўнага і заключаецца тая сапраўдная псіхалагічная культура, якой, на яго думку, не ставала маладой беларускай прозе. 1926-1927 гады былі перыядам непрацяглага, але вострага творчага крызісу К. Чорнага. Тое, што К. Чорны адышоў ад наіўна-маладнякоўскага ўспрыняцця рэчаіснасці, было непазбежным крокам да сталасці. Праўда, сур’ёзна задумаўшыся над супярэчнасцямі жыцця, над складанасцю псіхалогіі чалавека, над мастацкімі праблемамі, К. Чорны не адразу знайшоў правільныя ідэйныя і мастацкія арыенціры. Але гэты ідэйна-творчы крызіс быў з’явай часовай: напісаны ў 1927 годзе раман «Зямля» — доказ гэтаму. Сведкамі ж перажытага К. Чорным творчага крызісу засталіся зборнік «Пачуцці» і першы яго раман «Сястра».

Нічога дзіўнага няма, а, наадварот, зусім лагічна, што іменна ў перыяд, калі малады празаік усвядоміў усю складанасць жыцця і чалавечай псіхалогіі, яго пацягнула да жанра рамана. Пісьменнік адчуваў, што толькі раман можа ахапіць увесь той матэрыял, які

прасіўся на паперу, усе тыя думкі і адчуванні, якія яму патрэбна было выказаць. І сапраўды, раман ахоплівае ўсё, але толькі ў тым выпадку, калі талент мастака «спрасуе» назіранні і перажыванні ў мастацкія вобразы і карціны. А іменна такой канцэнтрацыі жыццёвых уражанняў і няма ў першым рамане «Сястра»; гэта раман пачуццяў, адчуванняў, думак, роздуму, а не характараў, не вобразаў, не карцін. Твор амаль пазбаўлены ўнутранай формы, вельмі скрупулёзны псіхааналіз у ім — гэта хутчэй «сценаграма» думак і перажыванняў людзей, чым мэтанакіраванае раскрыццё чалавечых характараў. Змест першага рамана К. Чорнага вельмі невыразны, ён губляецца ў бясконцых «хачу не хачу» герояў, уся жыццядзейнасць якіх выяўляецца ў самакапанні, рэфлексіі.

Так пачынаўся шлях К. Чорнага-раманіста. Але ўжо другі раман яго, напісаны амаль адразу пасля першага, раман «Зямля» засведчыў, што ў беларускую літаратуру прыйшоў раманіст, у творах якога шчасліва спалучаліся надзвычай важныя якасці: высокая творчая, псіхалагічная культура з сапраўднай народнасцю. І тое і другое было страсцю К. Чорнага — мастака. Мы ўжо адзначалі, што высокая мастацкая культура і народнасць літаратуры для К. Чорнага былі паняццямі непадзельнымі. Ён лічыў, што пісьменнік толькі тады адгукнецца на запатрабаванні вызваленага рэвалюцыяй народа, калі дасць народу на яго мове, на аснове яго нацыянальных традыцый творы сапраўды высокамастацкія, калі ён будзе па-сапраўднаму імкнуцца ўздымаць нацыянальнае мастацтва на ўзровень усяго лепшага, што створана і ствараецца чалавецтвам. Талент К. Чорнага-раманіста складваўся на грані 20-30-х гадоў, калі назіралася большая драматызацыя беларускага рамана. Чым была абумоўлена драматызацыя многіх жанраў літаратуры і асабліва рамана і аповесці ў канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў і які ўплыў гэта мела на іх далейшае развіццё?

8. Драматызацыя жанра

Першыя беларускія раманы і аповесці («Новая зямля», «Сокі цаліны», «У Палескай глушы», «У глыбі Палесся», «Салавей», «Сцежкі-дарожкі» і др.) напісаны былі на матэрыяле, які стаў ці ўжо станавіўся гісторыяй. Мы ведаем, што ў тыя ж 1922-1927 гады з’яўлялася шмат твораў і аб паслярэвалюцыйнай сучаснасці. Але калі гаварыць аб прозе, то не раман, а нарыс і апавяданне (і ў пэўнай ступені аповесць) з’яўляліся разведчыкамі новай рэчаіснасці. Раман жа быў як бы «мабілізаваны» на тое, каб «падцягнуць тылы» — асэнсаваць гісторыю з пункту гледжання савецкай сучаснасці, убачыць і паказаць прадумовы і пачатак «новых дзён» з

тым, каб сучаснік глыбей адчуў і зразумеў сэнс рэвалюцыйных пераўтварэнняў.

Такім чынам, беларускі раман нараджаўся як летапіс перажытага. Гэта ў значнай ступені садзейнічала выпрацоўцы эпічна-апісальнай і лірычна-ўзнёслай манеры апавядання ў буйных празаічных жанрах 20-х гадоў.

У канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў назіраецца ўсё большая драматызацыя жанра рамана. Сам час насычаны быў вострым драматызмам. Краіна ўступала ў паласу змагання за зусім новыя формы жыцця. Калектывізацыя закранала прывычны побыт мільёнаў людзей, аднаасобніцкая сялянская маса павінна была ўзысці на шлях калектывізма, а гэта быў працэс нялёгкі, складаны, балючы. Жыццё на ўсю глыбіню было наэлектрызавана драматызмам хістанняў, класавых супярэчнасцей, вострых сямейных калізій, страт і пошукаў.

Можна сказаць: а хіба менш драматызма было ў перыядзе, аб якім апавядалі першыя беларускія раманы?

Хіба не драматычнай была эпоха, калі народ і разам з ім лепшыя прадстаўнікі інтэлігенцыі шукалі шляхоў да праўды і святла («Палескія аповесці»), эпоха надыходу класавых бітваў у горадзе і на вёсцы («Сокі цаліны»), а тым больш — перыяд Кастрычніка і грамадзянскай вайны («Сцежкі-дарожкі»)? Ці мала драматызма было і ў часы далёкай мінуўшчыны, аб якіх так эмацыянальна расказаў З. Бядуля ў аповесці «Салавей». А калі мець на ўвазе ўсю савецкую літаратуру 20-30-х гадоў, дык хіба не аб грамадзянскай вайне напісаны самы драматычны, самы трагедыйны твор нашай літаратуры — «Ціхі Дон»?

Усё гэта так. І ўсё ж, калі гаварыць аб беларускай літаратуры, дзе жанр рамана толькі фарміраваўся, дык іменна пераломны ў жыцці мільёнаў людзей перыяд 1928-1934 гадоў быў перыядам асаблівай драматызацыі жанра рамана. Пад драматызацыяй жанра тут разумеецца нешта большае, чым вастрыня сацыяльных канфліктаў у творы. Размова ідзе і аб вастрыні сацыяльных калізій і адначасова аб нечым больш спецыфічна жанравым. Драматызацыя жанра рамана (калі мець на ўвазе канец 20-х — 30-я гады) — гэта адмаўленне ад апісальна-біяграфічнай кампазіцыі (калі герой як бы «цягне» за сабой сюжэт), гэта авалоданне кампазіцыяй драматычнага сутыкнення характараў. У такім «драматызаваным» рамане аўтар як бы толькі вывучае характары і жыццёвае асяроддзе, дзейнічаюць жа характары «незалежна» ад волі апавядальніка, па законах чыста драматычнай калізіі. «Элементы» такой кампазіцыі ёсць ужо ў «Палескіх аповесцях» (Лабановіч — Ядвіся), у «Бацькавай волі» (Рыгор Нязвычны — Зося — Васіль Бераг), у «Сцежках-дарожках».

Калі першыя беларускія раманы ўзніклі як эпас перажытага ў блізкім ці далёкім мінулым, дык большасць раманаў канца 20-х — пачатку 30-х гадоў нараджалася ў самой гушчы падзей, вельмі бурных і драматычных. Раманы «Язэп Крушынскі» З. Бядулі, «Ідзі, ідзі» К. Чорнага, «Вязьмо» М. Зарэцкага, аповесці «Адшчапенец» Я. Коласа і «Спалох на загонах» П. Галавача — творы гэтыя адлюстроўвалі працэс калектывізацыі ў яго жывым непасрэдным руху, актыўна ўздзейнічалі на гэты працэс. Калі развіваць фігуральны выраз Стэндаля пра раман-«люстра», дык можна сказаць, што савецкім раманістам часта даводзілася несці гэта «люстра» не па дарогах, а па крутых нязведаных сцежках, па свежым «ворыве» жыцця. Так было і ў гэты пераломны перыяд на мяжы 20-30-х гадоў. І зусім не дзіўна (асабліва калі мець па ўвазе маладосць беларускага рамана і творчую маладосць большасці раманістаў), што ў многіх творах гэтага перыяду такое мітушэнне жыццёвых малюнкаў і карцін, што побач з важным вельмі многа выпадковага і сырога матэрыялу ў такіх творах, як «Зямля», «Ідзі, ідзі», «Язэп Крушынскі», «Мядзведзічы», «Спалох на загонах», «Межы» і інш.

Але ў рамане гэтага часу былі і свае вартасці. Перш за ўсё пачынае складвацца тып шматпланавага сюжэтнага рамана. Беларускі раман набліжаецца да сучасніка, паглыбляецца ў псіхалогію і побыт чалавека, захопленага ў вір драматычных падзей сучаснасці. А гэты сучаснік — перш за ўсё чалавек з сялянскай масы — стаяў перад цяжкім для яго выбарам: ісці ці не ісці ў калгас, адмаўляцца ці не адмаўляцца ад нярадаснага, але прывычнага ладу жыцця. «Ідзі, ідзі» — падказвае свайму герою К. Чорны, глыбока заглядваючы ў душу селяніна, трапяткую, засмечаную рабскай мінуўшчынай, у душу чалавека, які, хоць і нясмела, недаверліва, але спрадвеку прагне і чакае нейкага іншага жыцця, больш светлага, радаснага.

Драматызм выбару («ісці ці не ісці?») вызначае сюжэт і псіхалагічную атмасферу большасці раманаў і аповесцей канца 20-х — пачатку 30-х гадоў. З вялікай страсцю і немалым душэўным напружаннем шукаюць адказу на пытанні сучаснасці самі пісьменнікі. Мы адчуваем, што гэта сумненні і надзеі і самога аўтара, калі адзін з герояў аповесці П. Галавача «Спалох на загонах», рабочы Клім, кажа:

— І я ўсяму не веру. Але калі гавораць, дык мусіць жа праўда-такі, хоць трохі... Добраахвотныя калгасы ў нас? Добраахвотныя, так? — запытаў ён. І, не даючы Сідару магчымасці адказаць, гаварыў зноў і гарачыўся: — Добраахвотныя, а работнікі прыязджаюць у вёску ды чорт ведае што робяць там, абы ўцягнуць мужыка. Мужык ідзе, канешне, пойдзе, як жа не пайсці, калі запужаюць. Але мужык хітры. Ён слухае цябе, маўчыць, а сваё

думае... Ты яму сваё, а ён сваё. Ён сваё думае, што раз гоніш, знацца, як кажуць, нешта не так... Як жа ён паверыць, што для яго гэта карысці, калі яго прыпужалі. Ён то пойдзе, як кажуць, запішацца, а рабіць не будзе, будзе ваўком у лес пазіраць, на хутар. А раз рабіць не будзе, дык якая ж карысць ад таго калгасу... А ты пастой, ведаю я, як там растлумачваюць. Каб растлумачылі ды пераканалі, дык не тое было б, а то нешта тлумачэння, таго і не відаць, а мужык нагамі ў калгас нібы ідзе, а рукамі на рынак валачэ карову, каняку ды за дванаццаць рублёў каняку аддае на скуру... А араць увесну чым будзе? Каб тлумачылі, дык не пацёг бы... курыца дванаццаць рублёў і конь дванаццаць. На скуру, бяры толькі... Ды калі ўжо на тое пайшло, дык чаму б дзяржаве не скупіць коней, каб не даць іх знішчыць, а іх і не бачна на рынку, спекулянт бярэ ды на скуру знішчае.

Сідар узняўся з-за стала, падышоў да Кліма, каб суняць яго.

— А ты, бацька, спакайней, не хвалюйся,— праказаў ён,— пра такія скрыўленні і ў газеце пісалі, за гэта не хваляць...

— Скрыўленні... Ты мяне не вучы, я разумею, што партыя не так кажа рабіць, але чаму газета не вучыць, як след рабіць, а толькі аб працэнтах піша...

— Далі-бог пашлём цябе, бацька, на калектывізацыю.

— А думаеш не паехаў бы? І яшчэ як бы зрабіў. Лепш, чым вось робяць там многія... На такую справу, раз рэвалюцыя поўная ў гаспадарцы, як кажуць, трэба пасылаць людзей з галавою, хто і палітыку, але і гаспадарку хто разумее, а не тых, хто языком толькі добра чэша. А то вось яны і робяць так, што потым і чорт не разбярэ, хто вінаваты.

— Ды ты пачакай...— Сідар махнуў рукой.

— Чаго мне чакаць? Хай лепш робяць, паказаць трэба, а не так... Не ўсё спаганілі? Ды каб усё, дык тады б усіх там разагнаць варта, такіх работнічкаў... Не ўсюды... Але ж і нямала»[1].

Пачуццё востраў асабістай адказнасці за тое, каб пасапраўднаму плённымі былі тыя змены, што адбываліся ў жыцці, пачуццё вялікай блізкасці да чалавека, які так нялёгка і няпроста «ўзыходзіць на дарогі іншыя» (К. Чорны) — усё гэта дапамагала раманістам глыбей пранікаць у духоўны свет свайго сучасніка, павышала цікаўнасць да думаў і перажыванняў «чалавека з масы». Беларускі раман станавіўся ўсё больш псіхалагічным.

Асабліва ярка праявіўся гэты вось працэс драматызацыі і псіхалагізацыі беларускага рамана ў творчасці К. Чорнага. Ужо ў аповесці «Лявон Бушмар» К. Чорны ўвесь сюжэт падпарадкоўвае аналітычнаму раскрыццю характару чалавека. Сюжэт ператвара-

---

[1] Платон Галавач. Збор твораў, 1958, т. II, стар. 77-78.

ецца ў сродак ледзь не навуковага (ва ўсякім разе даследчага) вывучэння чалавечага характару і асяроддзя, якое фармуе характар і накіроўвае яго развіццё. Вядома, падкрэслены апалітызм — гэта індывідуальная асаблівасць стылю К. Чорнага. Але тое, што сваім шляхам, сваімі сродкамі К. Чорны імкнецца паказваць жыццё ў яго найбольш драматычных калізіях, тое, што сюжэт у яго асноўваецца на драматычным сутыкненні і «самараскрыцці» характараў, было заваёвай не аднаго К. Чорнага. Беларускі раман, а таксама і аповесць дзякуючы таму зараду драматызма, які яны атрымалі ў канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў, становяцца ўсё больш сюжэтнымі. Гэта быў пэўны якасны зрух у развіцці нашай буйной прозы. «Вязьмо», «Дрыгва», «Трэцяе пакаленне», «Будучыня», «Люба Лук'янская» — хіба не адрозніваюцца гэтыя творы ад многіх папярэдніх іменна большай увагай да пабудовы сюжэта?

Усё гэта не азначае, што раман 30-х гадоў мог закрэсліць дасягненні рамана 20-х гадоў. Новыя мастацкія адкрыцці не закрэсліваюць, а толькі дапаўняюць адкрыцці ранейшыя (калі яны былі сапраўды значнымі), хоць літаратура часта і развіваецца праз палемічнае адмаўленне ўсяго папярэдняга. Лірызм і фальклорнасць аповесці і рамана 20-х гадоў, таксама як і драматызм, сюжэтнасць рамана 30-х гадоў — гэта тыя традыцыі, якія могуць аказваць і аказваюць плённае ўздзеянне на сучасную беларускую прозу. Але калі гаварыць канкрэтна, з улікам вартасцей і недахопаў пасляваеннага беларускага рамана, дык іменна традыцыя вострасюжэтнага рамана асабліва важная для нас сёння. Кампазіцыйная рыхласць, адсутнасць драматычнага напружання, апісальнасць — хіба не гэтыя слабасці адзначае крытыка найчасцей у рамане пасляваеннага часу? Вопыт станаўлення і развіцця жанра рамана можа быць вельмі павучальным для нас. І, магчыма, самым павучальным з'яўляецца тое, што беларускі раман 20-30-х гадоў набліжаўся да больш высокай сюжэтнай культуры праз паглыбленне ў канфлікты сучаснасці. Вядома, размова можа ісці толькі пра сапраўднае набліжэнне да сучаснасці, якое з'яўляецца вынікам страсных грамадзянскіх адносін да рэчаіснасці. Няма больш апісальных, больш аморфных па кампазіцыі раманаў, чым тыя, што пішуцца аб сучаснасці, але з халоднай душой, з разлікам. Але не пра гэтыя творы ідзе размова, а пра тыя, што народжаны і нараджаюцца вялікай думай аб сваім часе, вырастаюць з пачуцця асабістай грамадзянскай адказнасці за ўсё, што адбываецца ў жыцці.

БАГАЦЦЕ МАСТАЦКІХ ІНДЫВІДУАЛЬНАСЦЕЙ

Беларуская савецкая літаратура развівалася і развіваецца як літаратура яркіх творчых індывідуальнасцей.

Гісторыя, канкрэтны вопыт шматнацыянальнай савецкай літаратуры — самы пераканаўчы адказ тым, хто крычыць аб мастацкай і стылёвай аднаколернасці літаратуры сацыялістычнага рэалізма.

Кастрычнік стварыў усе ўмовы для росту культуры беларускага народа, для сапраўднага росквіту літаратуры на мове, якая зусім нядаўна яшчэ лічылася «мужыцкай гаворкай». Сацыялістычная рэвалюцыя адкрыла нябачаныя магчымасці для выяўлення народных талентаў, Для ўсебаковага развіцця чалавечай асобы, а тым самым стварыла сапраўдныя прадумовы для росквіту літаратуры яркіх і моцных творчых індывідуальнасцей. Гэта, у прыватнасці, можна бачыць на прыкладзе беларускай прозы.

У савецкі час па-новаму і больш ярка раскрыўся талент празаікаў старэйшага пакалення: Я. Коласа, З. Бядулі, Ц. Гартнага. Поўнасцю выявілася адметная рыса таленту Я. Коласа — шматграннасць. Праявілася гэтая шматграннасць не толькі ў тым, што Я. Колас пачынае тварыць у новых жанрах (празаічны раман, аповесць), але і ў больш шырокім поглядзе на жыццё, у самім багацці мастацкай палітры мастака.

Мастацкую індывідуальнасць цэласных па светаадчуванню, шматгранных па стылю пісьменнікаў (а іменна такі Я. Колас) асабліва цяжка канкрэтна вызначыць, ахарактарызаваць. Гэта значна лягчэй зрабіць, калі перад намі мастак, у стылі якога нешта адно пераважае над усім астатнім.

Што больш за ўсё адрознівае, вылучае прозу Я. Коласа? Іменна тое, што ні адна якасць стылю, ні адна рыса таленту яго не засціць сабой усе іншыя: Я. Колас у аднолькавай ступені лірык і эпік, філосаф і бытапісальнік, рамантык і па-народнаму практычны, мудры мастак. Адсюль незвычайная натуральнасць жыццёвых фарбаў у творах Я. Коласа. Стыль гэтага пісьменніка — просты і адначасова шматгранны, як і само жыццё. Гэта тое дзённае, сонечнае святло, у складзе якога — усе колеры спектра. Але іх, гэтыя асобныя колеры, можна вылучыць, убачыць толькі пры спецыяльным аналізе.

Гэтую важнейшую асаблівасць стылю Я. Коласа (шматграннасць, адчуванне жыццёвых прапорцый) лепш можна ўбачыць, калі супаставіць творы Я. Коласа з творамі празаіка такога ж яркага, але больш «аднабаковага» па мастацкаму бачанню свету — К. Чорнага. Да такога параўнаўчага аналізу мы звернемся некалькі пазней.

Апавяданне ў творах Я. Коласа-празаіка вельмі свабоднае, яно багата як жывымі размоўнымі інтанацыямі, так і фальклорна-паэтычнымі фарбамі.

«Спакойна і павольна, як у зачараваным сне, утуліўшыся ў балоты, нясе Прыпяць сухадоламу Дняпру сваю багатую даніну. Не спяшаецца яна выносіць дабро палескіх балот. А яго так многа, што ўсё роўна, спяшайся не спяшайся, а гэтай работы ёй хопіць на доўгія гады. Можа і надзею страціла яна вынесці хоць калі-небудзь гэта мора цёмна-ружовай вады з неабсяжных балот Палесся, і з гэтай прычыны яна такая павольная і флегматычная. Вось толькі тады, калі разгуляецца вецер над зялёнаю шчэццю лясоў, над круглымі купамі-шапкамі кучаравай лазы, над барадаўкамі-купінамі жорсткай асакі, тады яна няветла пахмурнее, задрыжыць, затрасецца тысячамі хваль і сярдзіта шпурляе чаўны і чайкі-душагубкі ды голасна ўсхліпвае ў прыбярэжных чаротах, як маці ўскрай магілы, дзе пахаваны яе дзеці».[1]

Тая простая, свабодная, багатая размоўнымі інтанацыямі і адначасова паэтычна-маляўнічая, блізкая да фальклорнай манера апавядання, якая ўласціва Я. Коласу, магчыма толькі пры выключным веданні, адчуванні ўсяго багацця народнай мовы, яе сінамікі.

У 20-я гады шырока раскрыўся і талент Ц. Гартнагапразаіка. З яго іменем, як і з імёнамі Я. Коласа і З. Бядулі, звязана свая, адметная мастацка-стылёвая лінія ў беларускай прозе 20-х гадоў. У свой час яе называлі «натуралістычнай», пры гэтым крытыка бачыла вялікае наватарства якраз у слабасцях стылю Ц. Гартнага: у падкрэсленым бытавізме і прыземленасці малюнка. Крытыкам вельмі імпанавала эмацыянальна-публіцыстычная афарбаванасць стылю Ц. Гартнага, хоць у гэтым таксама праяўлялася не толькі станоўчае — ідэйная страснасць, — але і адмоўнае: недастатковае ўменне пісьменніка выяўляць свае адносіны да пэўных з'яў жыцця праз сюжэт.

Неабходна, аднак, бачыць тое вельмі станоўчае, чым характарызавалася беларуская проза гэтага перыяду і што знайшло праяўленне і ў прозе Ц. Гартнага. Мы маем на ўвазе падкрэсленую ўвагу, вялікі інтарэс беларускіх раманістаў, у большасці сваёй узнятых рэвалюцыяй з самых нізоў да тых глыбінных працэсаў, што адбываліся ў жыцці «чалавека з масы».

У раманах «Зямля» і «Ідзі, ідзі» К. Чорнага, «На чырвоных лядах» М. Лынькова, «Мядзведзічы» К. Крапівы і многіх іншых творах 20-х — пачатку 30-х г. багаты жыццёвы матэрыял яшчэ як бы «падаўляе» і «бярэ ў палон» празаікаў. Але сам на сабе матэрыял гэты сапраўды багаты, бо пачэрпнуты ён з самых глыбінь па-

---

[1] Я. Колас. Збор твораў, т. VI, стар. 206.

роднага жыцця. Рэвалюцыя ўзняла, зрабіла бачнымі зусім новыя, некранутыя скібы народнага жыцця. Саўладаць з новым матэрыялам беларускім раманістам было не лёгка, асабліва калі мець на ўвазе, што моцных нацыянальных традыцый беларуская проза не мела.

І зусім не дзіўна, што пасіўная апісальнасць характэрна была не аднаму Ц. Гартнаму — гэта была адзнака маладосці ўсёй беларускай прозы.

Другой прыкметай маладосці беларускай прозы ў 20-я гг. можна лічыць характэрнае для тых год празмернае захапленне рознымі ўзорамі «паэтычнай прозы».

Захапленне, а часам і злоўжыванне паэтычнай стылістыкай, «паэтычнай прозай» было абумоўлена і агульнымі для савецкай літаратуры 20-х гг. пошукамі эмацыянальнага, наватарскага «стылю эпохі» (А. Фадзееў пачынаў з «рубленай прозы», Л. Ляонаў — з «арнаментальнай» і г. д.) Неабходна бачыць перш за ўсё адзінства літаратурнага працэсу. Але неабходна ўлічваць і тыя «мясцовыя» канкрэтна-гістарычныя ўмовы, якія ўплывалі на развіццё беларускай прозы ў 20-я гг. Беларуская проза вырастала ў значнай ступені з паэтычнай і фальклорнай традыцыі. Не выпадкова З. Бядуля ішоў да прозы праз імпрэсіі («Абразкі») і не выпадкова тое, што Я. Колас і З. Бядуля ўсё жыццё заставаліся і ў прозе ў нейкай ступені паэтамі. Гэта асабліва датычыцца З. Бядулі.

Паэтычная традыцыя вельмі моцна ўплывала і на празаікаў, якія прыйшлі ў літаратуру пасля Кастрычніка. Ужо ў першых творах М. Чарота, К. Чорнага, М. Мурашкі, П. Галавача і другіх празаікаў, якія пачыналі як «маладнякоўцы», заўважаецца разнастайнасць мастацкіх інтарэсаў і творчых пошукаў. Разам з тым у творах большасці празаікаў — «маладнякоўцаў», у самім стылі іх кідалася ў вочы перш за ўсё тое, што аб'ядноўвала іх, што было агульным для стылю большасці «маладнякоўцаў» першай паловы 20-х гг. Захапленне «лірыкай слоў», прозай эмацыянальна-рамантызаванай, «паэтычнай» характэрна было для большасці «маладнякоўцаў».

Неабходна пры гэтым улічваць уплыў розных модных «ізмаў» на стыль маладых празаікаў 20-х гадоў. Усякае парушэнне класічнай традыцыі крытыка тых год схільна была вітаць як «новы» і нават «рэвалюцыйны» стыль, вітаць і папулярызаваць нават у тых выпадках, дзе мела месца ўсяго толькі разбурэнне стылю і не было ніякіх сур'ёзных пошукаў новага стылёвага сінтэзу.

«Перахварэўшы» пошукамі знешне яркіх стылёвых форм, маладыя беларускія празаікі паступова знаходзяць кожны сваю дарогу, робяцца ўсё больш сталымі і сапраўды арыгінальнымі мастакамі.

Паступова выявілася, што К. Чорны, напрыклад, па таленту зусім не «лірык у прозе», якім ён імкнуўся быць у перыяд «маладнякоўства», што аналітычны погляд на чалавека, на жыццё — мацнейшая якасць яго таленту. Выявілася, што амаль у кожнага з «маладнякоўцаў» ёсць нешта такое, што разбурае агульную стылёвую традыцыю ранняй «маладнякоўскай» прозы.

У прозе маладых празаікаў найбольш выразна вызначыліся дзве асноўныя стылёвыя плыні.

М. Зарэцкі, М. Лынькоў, Я. Скрыган — усе яны, больш ці менш паслядоўна, развіваюць традыцыю эмацыянальна-паэтычнай прозы. Такія ж пісьменнікі, як К. Чорны, К. Крапіва, П. Галавач, паступова і ўсё больш схіляюцца да прозы па-сапраўднаму эпічнай, аналітычнай, «незалежнай» ад паэзіі, розныя па творчай манеры пісьменнікі гэтыя аднолькава імкнуцца да бытавой, эпічнай распрацоўкі карцін і характараў. Некаторыя з іх (К. Чорны напрыклад) прынцыпова адхіляюць «паэзію ў прозе», залежнасць прозы ад паэтычнай стылістыкі. Проза павінна мець, а калі не мае, павінна выпрацоўваць свае спецыфічныя сродкі эмацыянальнай выразнасці — палемічна заяўляў К. Чорны, адвяргаючы ўсякае стылізатарства ў прозе. Сам К. Чорны імкнуўся да творчай манеры, якая набліжана да навуковага мыслення (як у Бальзака, у якога К. Чорны ўдумліва вучыўся), да глыбокага мастацкага аналізу чалавечай псіхалогіі і грамадскіх з'яў. Ад ранняга паэтычнага стылю К. Чорны ўсё больш ідзе да прозы аналітычнай: мастацкую задачу сваю ён пачынае бачыць перш за ўсё ў тым, каб зразумець і выявіць унутраныя спружыны паводзін людзей, паказаць гістарычны рух жыцця, сцвярджаючы свой ідэал праз логіку развіцця характараў і падзей (сюжэт), а не праз «паэтычныя дапіскі» ці «публіцыстычныя каментарыі». Іменна ў гэтым К. Чорны бачыў сталасць прозы, творчую культуру. І сапраўды, у творах К. Чорнага беларуская проза набывала новыя вартасці: яна рабілася ўсё больш маштабнай, псіхалагічнай, эпічнай. Але ў прозе развівалася і паглыблялася і другая стылёвая тэндэнцыя: рамантыка-паэтычная. Аб гэтым сведчылі творы З. Бядулі 20-30-х гг., у прыватнасці яго «Салавей».

Да рамантычнага стылю схіляўся і М. Зарэцкі ў рамане «Сцежкі-дарожкі». На творчасці гэтага празаіка можна бачыць, як нялёгка ішлі многія савецкія пісьменнікі да новай, рэвалюцыйнай рамантыкі. М. Зарэцкі шпарка вырастаў у пісьменніка цікавага, які ўмее будаваць дынамічны сюжэт, які ўважліва ставіцца да ўнутранага жыцця чалавека. Аднак гэтаму пісьменніку неставала яшчэ вельмі многага. Перш за ўсё мова М. Зарэцкага не вылучалася багаццем фарбаў, якое характарызавала мову Я. Коласа, З. Бядулі, К. Чорнага, К. Крапівы. А гэтага нельга было кампенсаваць

ні самымі расквечанымі метафарамі, ні падвойнымі кніжнымі эпітэтамі, якімі захапляўся М. Зарэцкі, накшталт: «рэзка-бліскучае хараство», «нахабна-раскатны смех», «горда-прыветная ўсмешка», «жалезна-злучаная маса» і г. д.

І самае галоўнае, абраная М. Зарэцкім эмацыянальна-паэтычная манера апавядання разбуралася «знутры» — рэфлексіяй, ушчэрбнасцю саміх вобразаў. У гэтай манеры было нешта ад стылізатарства і кніжнасці. І не выпадкова, што ў больш спелым рамане «Вязьмо» М. Зарэцкі вельмі адыходзіць ад таго рамантызаванага стылю, якім ён столькі нашумеў у час, калі быў «маладняковцам».

Па моўна-стылёвай манеры вельмі блізкім да М. Зарэцкага ў 20-я гады быў М. Лынькоў. Вось узор стылю М. Зарэцкага:

«Успомнілася, як валяўся ў нагах у яго барадач, як плакаў, маліў:

— Пашкадуй малых дзетак... Бяры ўсё, што хочаш рабі, толькі вызваль. Пагінуць усе...

— Дурань стары... Ха-ха... дзеткі... Думаў — пашкадую, заміж яго сяду ў турму... Хо-хо, чаго захацеў.

І злосць узнялася ў Яроцкага на дурасць людскую.

Успаміналася яшчэ Наталля. Тож плакала, корчылася. Прасіла, каб узяў з сабой, каб не кідаў. І яна — як згаварылася — тож усё:

— Падвёў... Пагубіў.

Нібы слоў больш не ведаюць. Яроцкі зусім раззлаваўся. Прыкра стала, пагасла радасць, задавальненне»[1].

«А вочкі гарацъ. А вочкі кідаюць гарэзныя іскрачкі... Яроцкі глядзіць на дзяўчыну, любуецца. Салодка жмурацца вочы, туманяцца жарам вільготным»[2].

Гэтая ж распеўнасць, арнаментальнасць характэрна была і для М. Лынькова. (Напрыклад, «Апошні зверыядавец»). Справа тут, вядома, не ва ўзаемных уплывах, бо арнаментальнасць стылю ўласціва была ў 20-я гады і Л. Ляонаву, і К. Федзіну, і многім іншым. І не «рытм апавядання» тут галоўнае.

Значна важней тое, чым проза М. Лынькова адрознівалася ад прозы М. Зарэцкага (асабліва калі параўноўваць іх раннія творы). Адрозненне ж заключалася перш за ўсё ў тым, што М. Лынькоў умеў бачыць рамантыку не толькі ў рэвалюцыйным мінулым, але і ў буднях сваёй сучаснасці, у тым, што яго ніяк не закранула ўласцівае ранняму М. Зарэцкаму захапленне рэфлектыўным героем, празмерная цікаўнасць да хваравітых перажыванняў мешчаніна-індывідуаліста. Галоўны і ўлюбёны герой М. Лынькова («Андрэй

---

[1] М. Зарэцкі. Голы звер. ДВБ, Мінск, 1926, стар. 4-5.
[2] Там жа, стар. 10-11.

Лятун», «Над Бугам», «Баян» і др.) — чалавек, у якім рэвалюцыйная рэчаіснасць абуджае высокія і светлыя думкі і парыванні. «Традыцыйны» персанаж М. Лынькова — чалавек вельмі шчыры, чулы да ўсяго прыгожага. Аўтар абраў некалькі паблажлівую, гумарыстычную і ў той жа час вельмі сардэчную манеру апавядання аб сваім героі — чалавеку, які раскрываецца насустрач новаму жыццю ўсім лепшым, што ў ім ёсць. Разам са сваім героем пісьменнік радуецца жыццю, кахае, захапляецца, пакутуе і ненавідзіць. Моўны вобраз гэтага героя выразна адчуваецца ў самім апавядальным тэксце лынькоўскіх твораў: герой гэты прыносіць у апавядальны тэкст метафарычную, інверсійную, лірычную плынь. Ён жа — герой М. Лынькова — паэт у душы, трошкі наіўны і таму празмерна гаваркі.

«...Не жалезныя вочы, не сталёвыя рукі чалавек мае, а звычайныя вочы, звычайныя рукі чалавечыя. А агнёў на пуці не злічыш: і белыя, і зялёныя, і чырвоныя. Ззяюць яны на стрэлках,, зіхацяць на семафорах высокіх, мігацяць на далёкай лініі. Паспрабуй, паўглядаліся ў марозную ноч — у вятры, у завеі — на мігценне агнёў, паўглядайся не ноч, і не год, а цэлыя гады,— праміргаеш зоркія вочы, памутнее бляск іхні, пагасне іхні позірк: прымеш «бекер» за «бэндзер», і зялёнае стане чырвоным. І не толькі вочы. Бачыш, высахлі грудзі — на іх дыхае страшыдла — печ, песціць холадам свежая замець — горача і маразяна.

Вось чаму на кукушцы Андрэй. Старасць. Немач. («Андрэй Лятун»)[1].

Аўтарская плынь у апавядальным тэксце пераважна гумарыстычная, часам саркастычная.

Экспрэсіўна-стылёвыя плыні, якія ідуць ад героя і ад аўтара, зліваюцца, пераплятаюцца, пераходзяць адна ў другую. Так узнікае тая складаная, сказавая манера пісьма, якою ўзбагаціў беларускую прозу М. Лынькоў. Манера, пры якой асаблівая роля належыць мове няўласна-простай, застаецца вельмі характэрнай і для рамана «Векапомныя дні», што лішні раз сведчыць аб тым, што яна арганічная для М. Лынькова.

Як ужо адзначалася, у беларускай прозе 20-30-х гадоў вельмі інтэнсіўна развіваўся і другі стылёвы напрамак, які асабліва ярка выявіўся ў творчасці К. Чорнага.

Калі гавораць аб беларускай прозе, імя К. Чорнага часта ставіцца побач з Я. Коласам. Іх збліжае выключная народнасць ва ўсім — у мове, у адносінах да рэчаіснасці, у маральных крытэрыях.

---

[1] М. Лынькоў. Андрэй Лятун, 1930, стар. 4-5.

І разам з тым — гэта пісьменнікі вельмі розныя па мастацкаму стылю, па творчым аблічны. На іх адрозненне мы і звернем у даным выпадку ўвагу перш за ўсё.

Ужо гаварылася, што К. Чорны вельмі паслядоўна ішоў да прозы падкрэслена аналітычнай і псіхалагічнай. Проза ж Я. Коласа, як бы «прымірала» тыя стылёвыя тэндэнцыі, якія ў 20-я і 30-я гады здаваліся часам супрацьлеглымі: для прозы Я. Коласа аднолькава характэрны аналіз і паэзія. Вось чаму стыль Я. Коласа можна браць за нешта «зыходнае», «цэнтральнае» пры вызначэнні стылю іншых беларускіх празаікаў: прыхільнікаў «паэтычнай прозы» і тых, што развівалі прозу псіхалагічна-аналітычную.

Склад светаўспрыймання К. Чорнага быў такі, што ўсякая з'ява, самая дробная, бытавая, але ў якой выяўлялася прыніжанасць, духоўнае калецтва чалавека, неўладкаванасць жыцця яго, настолькі глыбока «раніла» памяць мастака, што з'ява гэтая жыла ў ім, як балючы ўспамін, які ўвесь час «кроватачыў».

Гэтая якасць светаўспрыймання пісьменніка, абумоўленая нялёгкім жыццёвым вопытам парабкоўскага сына, які «выйшаў з самага дна беларускага жыцця-быцця», не магла не паглыбіцца ў перыяд, калі К. Чорны асабліва захапляўся магутным, але «пакутлівым» талентам Дастаеўскага (другая палова 20-х гадоў).

Сваю ўражлівасць К. Чорны як бы пераносіць і на герояў сваіх твораў, і таму яны жывуць у пастаянным душэўным напружанні, якое часам мяжуе з псіхалагічнай траўмай.

Праўда, К. Чорны паступова пазбаўляецца сам, а з ім разам і яго героі, ад рэфлектыўнасці, хваравітай раскіданасці пачуццяў і перажыванняў, характэрных для рамана «Сястра» і зборніка «Пачуцці». На месца рэфлексіі прыходзіць глыбокі мастацкі аналіз духоўнага жыцця чалавека. КЧорны вучыцца ствараць вобразы людзей цэласных, моцных характарам, такіх як Леапольд Гушка, Люба Лук'янская і г. д.

І ўсё ж нейкая падкрэсленая абвостранасць пачуццяў, перажыванняў, думак застаецца характэрнай рысай духоўнага і інтэлектуальнага жыцця герояў К. Чорнага не толькі ў творах 20-х і 30-х, але і 40-х гадоў. Пісьменнік, які заўсёды завастрае думкі і пачуцці сваіх герояў у нейкім адным напрамку і тым самым стварае моцную ўнутраную эмацыянальна-псіхалагічную напружанасць, звычайна траціць у нечым іншым, таксама вельмі важным.

Мы маем на ўвазе ўменне мастака зберагчы ўсе жыццёвыя прапорцыі, уменне быць да канца натуральным у мастацтве, даючы жыццёвыя фарбы ва ўсёй іх «някранутасці».

Сіла, своеасаблівасць і адначасова пэўная аднабаковасць стылю і творчай манеры К. Чорнага добра адчуваецца пры супастаўленні яго твораў з творамі Я. Коласа.

У кожным творы Я. Коласа, апрача канкрэтнай мастацкай ідэі, прысутнічае яшчэ глыбокая філасофская (і вельмі народная) мысль аб невычэрпнасці форм і праяўленняў жыцця. Мысль гэтая ў творах Я. Коласа выяўляецца ў выключным багацці жыццёвых фарбаў, у непаўторнай натуральнасці чалавечых пачуццяў.

К. Чорны схільны завастраць самыя звычайныя «бытавыя» ўражанні і перажыванні чалавека і як бы абсалютызаваць многае з таго, што ў Я. Коласа застаецца такім жа простым і натуральным, як і ў самім жыцці.

Узяць, напрыклад, такую сцэнку, да якой К. Чорны зноў і зноў вяртаецца ў сваіх апавяданнях, раманах, п'есах («Начлег у вёсцы Сінегах», «Ідзі, ідзі», «Лета», «Ірынка» і др.): хлопчыка-пастушка будзяць на золку, а яму так па-дзіцячаму хочацца спаць, спаць... Звычайная для вёскі, якой ведалі яе і К. Чорны і Я. Колас, сцэнка! Яна можа выклікаць і боль у сэрцы і цёплую ўсмешку. Так яна і малюецца ў Я. Коласа:

«Ганна, маці Лабановіча, была жанчына добрая, працавітая, руплівая, усё старалася зрабіць сама, за ўсіх заступалася. Яна не раз плакала, будзячы Юзіка гнаць каровы, бо таму так хацелася паспаць. Хоць адну лішнюю мінуту старалася яна прыбавіць на яго салодкі ранічны сон, а калі ён устане, то стаяла перад ім, памагала яму сабрацца і рабіла ўсё, што толькі можна зрабіць, каб улагодзіць сына.

— Змоладу трэба ў работу ўцягвацца,— стаяў на сваім дзядзька Марцін,— нябось, як вырастуць гультаямі, то дзякуй не скажуць табе за гэта.

Сказаўшы так, падышоў да пасцелі. Закрыўшыся з галавою ў коўдру, спаў яго самы меншы пляменнік, Якуб, самы лепшы дзядзькаў прыяцель. Нахіліўся да яго дзядзька і стаў шаптаць яму штось на вуха. Якуб нешта буркнуў, а дзядзька Марцін зарагатаў самым шчырым смехам, пасля чаго сказаў:

— Якуб у мяне — чалавек. Гэта не Юзік. Таго трэба з музыкаю падымаць, а Якуб, як слова гаварыць, падымаецца, калі трэба. Гэта першы гаспадар у доме.

Пахвалены Якуб — яму было гадоў шэсць — паказаў сваю галоўку з-пад коўдры, бліснуў на брата цёмнымі вочкамі, усміхнуўся ды схаваўся зноў пад коўдру.

— Мама! Ідзі сюды,— паклікаў ён матку: яму трэба была нейкая адзежына, бо ён надумаўся ўставаць, каб апраўдаць сваю гаспадарчую рэпутацыю»[1].

Такія ж самыя бытавыя і паўсядзённыя ўражанні і ўспаміны не толькі ў свядомасці самога К. Чорнага, але і ў свядомасці яго

---

[1] Я. Колас. У глыбі Палесся. Аповесці. 1948, стар. 195.

персанажаў застаюцца на ўсё жыццё як цяжкая псіхалагічная траўма. У апавяданні К. Чорнага «Быльнікавы межы» (1925 г.) селянін кажа:

«Дзіця — ногі ў яго папрабіваны іржышчам, раны залеплены зямлёю, і ён з плачам пабяжыць кульгаючы па полі. А раніцою ён, як нежывы, спіць, набегаўшыся за дзень. Сонца яшчэ не ўзышло, а ты яго цягнеш з пасцелі. Усхваціцца ён сонны, вочы заплюшчаны, ізноў кінецца, ты зноў валачэш, сцягваеш яго з пасцелі. Здаецца стаў бы перад ім на калені: на, забі мяне гада за ўсё гэтае»[1].

У рамане «Ідзі ідзі»:

«Як той казаў, як мы робім! Хто ведае наша гора, дык той скажа. Праўда ці не? Я ж кажу, як мы робім? З цёмнага да цёмнага, як сабака які жывеш. А дзіцё тое ў цябе! Яно ж праз сэрца тваёю крывёю пройдзе, пакуль ты яго выгадуеш... Ты яго і б'еш часам, і заснуць яму не даеш, калі ён на цямочку аж вачэй расплюшчыць не можа, аж енчыць небарака, аж просіцца перада мною, моліцца, як перад катам якім, а ты яго валачэш з цёплае пасцелі босага ў расу, у туман, у непагадзь...»[2].

З рамана К. Чорнага «Сястра» ў раман «Зямля», а потым у аповесць «Лявон Бушмар» пераходзіць адна і тая ж дэталь: чалавек успамінае, як сварыліся ў хаце за старую адзежыну, «што засталася ад нябожчыка, бацькавага бацькі. Прыходзіла па вопратку бацькава сястра, бацька ж рваўся ўсё прагнаць з хаты. Тая вопратка можа і каштавала ўсяго якую двухзлотку, а колькі было сказана з-за яе ўсялякіх крыўдных слоў»[3].

Псіхалагічная манера К. Чорнага падпарадкавана мастацкай задачы: выявіць страсны гуманістычны пратэст савецкага мастака, савецкага чалавека супраць усяго, што вякамі калечыла душу чалавека, супраць таго, каб шчасце ці няшчасце людзей вымервалася ўласнасцю, багаццем, нейкімі дробязямі, што засмечваюць жыццё чалавека.

Вядома, К. Чорны рос як мастак і як мысліцель, мастацкі псіхалагізм яго рабіўся ўсё больш здаровым, менш рэфлектыўным.

Але і героі найбольш спелых твораў К. Чорнага жывуць у пастаянным душэўным напружанні, пачуцці іх «крычаць», у людзей «бура ў душы», якая вельмі часта прарываецца ў маналогах-споведзях, мыслі ў іх завостраны ў адным кірунку, усё ў чалавеку як бы сабрана ў адзін «фокус». І гэта не пераходнае ў творчасці К. Чорнага; справа тут у самім складзе светаўспрыймання, у мастацкім бачанні свету, уласцівым К. Чорнаму.

---

[1] К. Чорны, Збор твораў, т. I, стар. 71.
[2] Там жа, т. 2, стар. 282.
[3] Там жа, стар. 34.

Своеасаблівасць псіхалагічнай манеры К. Чорнага можна добра адчуць, параўноўваючы няскончаную драму К. Чорнага «Аксеня Чадавецкая» (1937 г.) з аповесцю Я. Коласа «Дрыгва».

Сюжэт драмы К. Чорнага нагадвае адну з сюжэтных ліній коласаўскай «Дрыгвы». І коласаўская Аўгіння і гераіня драмы К. Чорнага — абедзве выходзяць замуж за кулака і абедзве яны вельмі скора вымушаны пашкадаваць аб гэтым. І тая і другая пачынаюць шукаць сваё шчасце ў барацьбе за народную справу.

Цікава бачыць, як зусім па-рознаму малююць два мастакі душэўную драму сваіх гераінь, якія апынуліся амаль што ў аднолькавых абставінах. Аўгіння Я. Коласа — гэта не толькі ахвяра цяжкіх грамадскіх і жыццёвых калізій, яна разам з тым — вясёлая, прыгожая жанчына, якая жыве і нейкімі бытавымі, паўсядзённымі клопатамі, інтарэсамі, што не маюць непасрэдных адносін да яе «драмы». Духоўны свет коласаўскай Аўгінні не канцэнтруецца ўвесь у драме, ён «шырэй», чым яе псіхалагічная драма.

Зусім іншае — Аксеня К. Чорнага. Яна — толькі носьбіт душэўнай драмы. Усе мыслі і пачуцці яе завостраны ў адным кірунку. Яшчэ калі Аксеня выходзіла за кулака Цвірку, у ёй жыла псіхалагічная траўма: пачуццё віны перад бацькам, які ўвесь свой век пражыў у холадзе і «нішчымніцы». Каб сагрэць яго старасць, Аксеня і рашаецца стаць жонкай нялюбага кулака Цвіркі. Але вось у час бежанства (вайна) Цвірка спрабуе атруціць яе хворага бацьку, каб развязацца з ім. Такім чынам, ахвяра, прынесеная Аксеняй дзеля бацькі, павярнулася супраць яго ж.

Усё духоўнае жыццё гераіні К. Чорнага амаль зведзена да псіхалагічнай раны, якую прычыніла ёй жыццё. У гэтым нельга не бачыць пэўнай аднабаковасці ў поглядзе на чалавека. Завастраючы ўсе думкі, пачуцці яго ў адным кірунку, К. Чорны непазбежна абядняў сувязі чалавека з навакольным светам, ізаляваў яго. І гэта — недахоп яго псіхалагічнай манеры. Але ёсць у гэтай манеры і свае выключныя вартасці. Выкарыстоўваючы вядомы афарызм, можна сказаць: недахопы мастацкага стылю К. Чорнага з’яўляюцца працягам яго вартасцей, бо ўсё ў стылі сапраўднага мастака арганічна звязана. Завастраючы, канцэнтруючы думкі і пачуцці чалавека, малюючы яго ў пастаяннай душэўнай напружанасці, К. Чорны ўмее дасягнуць высокага драматычнага накалу ў сваіх творах, умее раскрыць самыя глыбіні чалавечай душы.

Асаблівасць эвалюцыі мастацкага стылю К. Чорнага ў тым, што адначасова з узмацненнем аналітычных, эпічных якасцей яго апавядальнай манеры ўзрастаў і ўнутраны эмацыянальна-псіхалагічны, гуманістычны накал яго твораў. Як бы застывала паверхня магмы, але тэмпература ўнутры ад гэтага не змяншалася.

У другой палове 20-х гадоў К. Чорны ўсё больш адыходзіць ад «бурапеннага» стылю «Маладняка», апавядальная манера яго становіцца ўсё больш простай і, так сказаць, «празаічнай», эпічнай. К. Чорны ў сваіх творах імкнуўся ісці да ўяўлення, светаадчування народа. Але калі на раннім этапе творчасці пісьменнік захапляецца паэтычнай стылістыкай, то пазней, асабліва пачынаючы з рамана «Бацькаўшчына», ён больш цікавіцца фразеалагічнымі багаццямі жывой, гутарковай беларускай мовы. Фразеалогія жывой бытавой народнай мовы становіцца асноўным арсеналам выяўленчых сродкаў К. Чорнага. Мастак пачынае пазбягаць традыцыйных сродкаў моўнай выразнасці, дакладней, ён не адчувае ў іх патрэбы.

У 30-я гады адзін з крытыкаў — адзін з тых, для каго мастацкасць — гэта механічная сума нарматыўных тропаў, «сродкаў», «прыёмаў», падлічыў эпітэты, метафары і параўнанні ў адным з лепшых раманаў К. Чорнага («Трыццаць год») і прыйшоў да вываду, што твор гэты маламастацкі, на той падставе, што мастацкі тэкст К. Чорнага бедны на эпітэты і метафары.

Можна па-рознаму аспрэчваць такі вульгарызатарскі вывад. Можна нанава падлічыць нарматыўныя сродкі з мэтай даказаць, што іх не так ужо і мала ў творах К. Чорнага 30-х і 40-х гадоў. Але сёння кожнаму зразумелы прымітывізм такой «матэматычнай» палемікі. Тым больш, што крытык той, калі не ў эстэтычным, то ў матэматычным сэнсе, меў рацыю, бо сапраўды багаццем літаратурных тропаў мастацкі тэкст К. Чорнага 30-40-х гг. не вылучаецца. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова параўнаць тэкст К. Чорнага з тэкстам Я. Коласа ці З. Бядулі. Вось характэрны прыклад з твора Я. Коласа:

«Ноч, працятая пругкім холадам, пазірала ў падвойныя вокны Пракопавай «станцыі». Пасля поўначы неба выяснілася рознакаляровымі трапухкімі агеньчыкамізорамі, дрыжучы і лагодна пераліваючыся мяккім вясёлкавым бляскам. Мільярды такіх жа агеньчыкаў адсвечваліся і ў сняжынках белага покрыва зямлі, занямеўшай у маркотным ззянні месяца. А месяц даўно ўжо зрушыў з палавіны свае дарогі і хіліўся да краю зямлі, павярнуўшы ў яе бок свае бліскучыя вострыя рожкі»[1].

Прастата і ў той жа час маляўнічасць сродкаў — вось што характэрна для мастацкага тэксту Я. Коласа, пісьменніка, які арганічна ўвабраў паэтыку народнай творчасці. Мастак на рэдкасць цэласны па светаадчуванню — Я. Колас умее бачыць і перадаваць усё багацце фарбаў таго свету, у якім жыве чалавек, часткай якога ён з'яўляецца. І тут мастаку вельмі патрэбна гэтае багацце

[1] Я. Колас. Збор твораў, т. 6, стар. 132.

эмацыянальных эпітэтаў («вясёлкавы бляск», «маркотнае ззянне»), маляўнічых метафар і параўнанняў.

Калі пейзаж і наогул малюнак Я. Коласа можна параўнаць з народным жывапісам, яркім па фарбах і простым, а часам паэтычна-наіўным па кампазіцыі, то малюнак К. Чорнага — гэта хутчэй гравюра з характэрнай дынамічнасцю скупога, смелага і вельмі дакладнага штрыха.

«Па іржышчы блыталася восенскае белае павуцінне, птушкі збіраліся ў вырай, сонца хадзіла нізка» («Бацькаўшчына»).

«Была восень. Цёплыя туманы стаялі над зямлёю, і ціхімі раніцамі здалёк чуваць было, як шуршыць жоўтае лісце. Пад поўдзень выбівалася з туману сонца, травы і дрэвы яснелі, лясы як бы адыходзілі далей, неба ўзнімалася вышэй. Пахла кара на дрэвах, нікла пры дарогах бадыллё. Свет стаяў навокал, поўны вялікай сваёй прыгажосцю» («Трэцяе пакаленне»).

Ёсць свая мастацкая непаўторнасць у творах падкрэслена простых па моўных сродках. «У мастацтве,— адзначаў А. М. Пяшкоўскі,— памяншэнне сродкаў пры той жа паўнаце дасягненняў заўсёды звязана з большымі цяжкасцямі»[1].

Калі мы чытаем «Каўказскага палонніка» Л. Талстога, твор, у якім няма ніводнага яркага тропа, нас адразу захаплівае і зачароўвае геніяльная прастата яго, незвычайная «празрыстасць» стылю гэтага твора, уменне мастака проста расказаць аб вялікім, аб глыбокім.

Для К. Чорнага самае галоўнае — аналітычна раскрыць з'яву, псіхалогію чалавека, ідучы ў глыбіню яе, а для гэтага яму патрэбна фраза не столькі маляўнічая, «вобразная», метафарычная, колькі гібкая, дакладная. Пры ўсёй сіле яго мастацкай фантазіі К. Чорны — гэта перш за ўсё пісьменнік мыслі, мастак — аналітык. Характэрным для стылю яго з'яўляецца тое, што пісьменніцкая думка ў творах К. Чорнага падаецца чытачу не ў вывадах, не гатовай, а ў працэсе яе нараджэння, у руху. Фраза К. Чорнага выказвае і адлюстроўвае сам ход думкі мастака, перадае кожны паварот яе, «выгіб».

«Бык выцягнуў шыю і зарыкаў. Незалежна ад сваіх думак, гэтыя два зрабілі рух, моманты і больш інстынктыўны, як абдуманы. Каб хто сачыў за імі збоку, той падумаў бы, што гэта яны толькі і чакалі таго моманту, калі зарыкае бык, каб кінуцца на яго і замест ратунку, аб якім ён рыкаў, зрабіць яму смерць»[2].

Апалітычная думка мастака неадступна ідзе ў глыбіню з'явы, пісьменнік прыглядаецца, прыслухоўваецца да самых тонкіх пераходаў, адценняў думак, адчуванняў сваіх персанажаў, і ўсё,

[1] А. М. Пешковский. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Госиздат, Л., 1925, стар. 162.
[2] К. Чорны. Млечны шлях. «Полымя» № II, 1954, стар. 6-7.

што ён улаўлівае, адразу перадае чытачу. І адчуваецца, што самым важным для пісьменніка з'яўляецца не спрасціць з'яву, перадаць усе адценні яе, якой бы ўскладненай фразы, сінтаксічнай канструкцыі гэта ні патрабавала.

Праўда, К. Чорны ўмее праз самую простую, быццам падораную яму самім народам фразу перадаць самае тонкае адценне пачуцця, самую «філасафічную» думку.

У чым жа выяўленчая яркасць, выразнасць сродкаў К. Чорнага? У арганічнай сувязі яго мовы з жывой, трапяткой, заўсёды маладой гаворкай самога народа. Мова К. Чорнага зберагла ўсе сокі бытавой гутаркі народа. У адпаведнасці з тым, як К. Чорны адыходзіў ад «лірыкі ў прозе», а асноўным арсеналам мастацкіх сродкаў яго ўсё больш рабілася мова жывая, гутарковая, «касцяком» яго мастацкай фразы, стылістычны найбольш важкім словам у яго мастацкай фразе станавілася (як і ў жывой гаворцы) катэгорыя дзеяння — дзеяслоў.

«Пахадзіўшы па дварэ, ён выйшаў за гумно. Там скідаўся сялібны ўзгорак глыбока ўніз, у рэчку. Пад стагоднімі дубамі прэла леташняе лісце. Малады ельнік зубіў цёмную зеляніну за паплаўною лукою. З трох бакоў былі дубняк і ельнік. З чацвёртага — горбілася поле» («Лявон Бушмар»)[1].

Не цяжка адчуць, што мастацкі малюнак у такім тэксце ўзнікае іменна дзякуючы ўдала знойдзенаму, дакладнаму дзеяслову: узгорак скідаўся, ельнік зубіў зеляніну, поле горбілася.

А якраз гэта — дзеяслоў як стылістычны цэнтр фразы — характэрна для жывой (не паэтычнай, а бытавой, гутарковай) народнай мовы як рускай, так і беларускай.

У свой час А. М. Пяшкоўскі страсна выступаў у «абарону» дзеяслова, які ў літаратурнай мове часта выцясняецца менш яркім, менш ёмкім аддзеяслоўным назоўнікам. А. М. Пяшкоўскі падкрэсліваў выяўленчую сілу рускага дзеяслова, яго здольнасць рабіць усю фразу выразнай, сакавітай, гнуткай[2]. Вядома, усё тут залежыць ад мастака, ад яго ўмення знаходзіць патрэбны, дакладны дзеяслоў, ад умення, як адзначаў гэта і А. Талстой, убачыць за словам рух, жэст.

М. Горкі, як вядома, таксама далучаўся да такога гімна рускаму дзеяслову: «...народная руская мова, асабліва ў яе канкрэтных дзеяслоўных формах, уладае выдатнай вобразнасцю. Калі гаворыцца: «съежился», «скорчился» і г. д., мы бачым твар і позы»[3].

---

[1] К. Чорны. Збор твораў, т. 2, стар. 12.
[2] Гл. А. М. Пешковский. Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Госиздат, Л., 1925.
[3] М. Горький. О литературе, выд. 3-е, стар. 134.

А беларуская мова вельмі блізкая да рускай і ў гэтым — у дзеяслоўных формах.

Вядома, выяўленчыя якасці беларускага дзеяслова ўмеў выкарыстоўваць не адзін К. Чорны. Дакладней будзе сказаць, што вучыўся гэтаму ён у Я. Купалы і Я. Коласа. Але затое і ў К. Чорнага было і ёсць чаму павучыцца другім нашым празаікам.

* * *

Талент — толькі інструмент, які дорыць чалавеку прырода. «Наладжвае» гэты інструмент, прымушае яго гучаць, фармуе талент — грамадскае жыццё, час, эпоха.

Калі творчыя індывідуальнасці беларускіх савецкіх пісьменнікаў 20-30-х гадоў складваліся ва ўмовах і пад уздзеяннем рэвалюцыйнай ломкі старых форм жыцця і сацыялістычнай перабудовы грамадства, то новае пакаленне беларускіх пісьменнікаў, якое з'яўляецца сённяшнім днём нашай прозы, вырастала пад уздзеяннем гераічнага подзвігу народа ў гады Айчыннай вайны.

Подзвіг савецкіх людзей у час вайны знайшоў сваё адлюстраванне і ў творчасці пісьменнікаў старэйшага пакалення, пры гэтым неяк па-новаму раскрылася творчая індывідуальнасць і Я. Коласа, і К. Чорнага, і К. Крапівы, і М. Лынькова. Паўней выявіўся талент публіцыста і сатырыка ў творах К. Чорнага. М. Лынькоў вырас у раманіста-эпіка. І нават тэматычна не звязаная з падзеямі Айчыннай вайны трэцяя кніга коласаўскай трылогіі «На ростанях» нясе на сабе водбліск нядаўніх грозных падзей: пасля вялікіх ваенных выпрабаванняў, якія вытрымала краіна, погляд пісьменніка на рэвалюцыйнае мінулае народа не мог не ўзбагаціцца, не мог не паглыбіцца. Тое ж самае можна сказаць і пра гісторыка-рэвалюцыйны раман П. Пестрака «Сустрэнемся на барыкадах».

Але асаблівае значэнне выпрабаванні і гераіка Айчыннай вайны мелі для станаўлення таленту празаікаў малодшага пакалення, жыццёвая сталасць якога пачыналася на ваенных дарогах. Патрэба расказаць аб савецкіх людзях, якія прынялі на свае плечы найвялікшы цяжар вайны,— вось што зрабіла пісьменнікамі і І. Шамякіна, і Я. Брыля, і І. Мележа, і Ул. Карпава, і Ул. Шахаўца, і І. Навуменку, і А. Асіпенку, і І. Сіўцова і многіх іншых. Не выпадкова амаль усе гэтыя пісьменнікі пачыналі з твораў аб вайне. Некаторыя з гэтых твораў прагучалі свежа і цікава і адразу заваявалі папулярнасць у чытача — «Глыбокая плынь», «Нёманскія казакі», «Мінскі напрамак» і г. д. У маладых пісьменнікаў не было яшчэ належнага літаратурнага вопыту, але жыццёвы іх вопыт быў багаты і яркі, і пачуццё сувязі з народам і яго лёсам — моцнае. Гэта і надавала сілу нават першым іх творам.

І вельмі паказальна, што, нягледзячы на няспеласць многіх пасляваенных твораў маладых пісьменнікаў, агульны ідэйны і мастацкі ўзровень творчасці новага пакалення празаікаў быў вышэйшы за ўзровень «маладнякоўскай» прозы першай палавіны 20-х гадоў.

Адчуваецца тут багацце традыцый і перш за ўсё — сталасць беларускай савецкай прозы, яе творчага метаду. Вядома, кожнае новае пакаленне пісьменнікаў павінна авалодваць творчымі прынцыпамі літаратуры сацыялістычнага рэалізма, але адна справа, калі творчы метад літаратуры яшчэ толькі складваецца, і другая — калі за спіной вопыт Я. Коласа, К. Чорнага, К. Крапівы, М. Лынькова, Э. Самуйлёнка, вопыт усёй савецкай прозы.

Адзначаючы ўсё гэта, мы павінны, аднак, улічваць і тое, што адпаведна вырас і чытач, вельмі выраслі яго патрабаванні да літаратуры. Часта прыходзіцца чуць ад людзей старэйшых, што той ці іншы твор «маладнякоўцаў» карыстаўся ў свой час значнай папулярнасцю. Але, перачытваючы многія з папулярных у 20-я гады твораў, здзіўляешся: як магла захапляць такая наіўная кніжнасць, правінцыяльнае перайманне Дастаеўскага. Сёння такія творы наўрад ці мелі б шырокага чытача. Патрабаванні чытачоў да літаратуры цяпер выраслі настолькі, што пасляваенная проза наша, больш спелая і высокая ў параўнанні з «маладнякоўскай», далёка не заўсёды задавальняе іх.

Пад уздзеяннем тых зрухаў у жыцці, якія былі звязаны з пастановамі партыі апошніх год, з XX з’ездам, літаратура зрабіла значны крок наперад па шляху сацыялістычнага рэалізма. Пераадольваючы тэндэнцыі бесканфліктнасці і дагматызма ў разуменні жыцця, беларуская літаратура пачала больш поўна выкарыстоўваць тыя шырокія творчыя магчымасці, якія закладзены ў самім метадзе савецкай літаратуры.

І як вынік гэтага — ярчэй і паўней раскрыліся і творчыя індывідуальнасці нашых пісьменнікаў, у прыватнасці — празаікаў. Значна выраслі Я. Скрыган, А. Кулакоўскі, І. Мележ, А. Чарнышэвіч, больш сталым і моцным стаў голас І. Шамякіна, ярка раскрыўся талент Я. Брыля і г. д.

У таленце кожнага з названых і не названых тут беларускіх празаікаў можна знайсці моцныя і слабыя рысы і якасці. Але мы спынімся на разглядзе творчасці толькі некалькіх нашых празаікаў.

Тое, што нават маладыя пісьменнікі амаль адразу ўзяліся за вялікія творы аб Айчыннай вайне і што іменна раман і аповесць аб нядаўніх падзеях былі асабліва папулярнымі ў чытача,— не выпадкова. І ў чытача, і ў саміх пісьменнікаў была велізарная патрэба неяк асэнсаваць нядаўна перажытае, глыбей адчуць і зразумець

гістарычны сэнс нялёгкай барацьбы і нялёгкай, але тым больш радаснай перамогі над смяртэльным ворагам, які замахнуўся на сацыялістычныя заваёвы народа, на самое яго жыццё. Гэтае імкненне асэнсаваць бачанае і перажытае было аднолькава моцным і ў чытача, і ў пісьменніка.

Усякі чалавек, колькі б ён ні перажыў і чаго б ні пабачыў за час вайны, быў сведкам толькі нязначнай часцінкі суровых падзей, і ўсякага павінна было цікавіць: а што ў гэты час рабілася ў «партызанскім краі» ці, наадварот,— на фронце, як жыў і працаваў савецкі тыл «далёка ад Масквы» і г. д. У гэтых умовах нават няспелыя ў мастацкіх адносінах, апісальныя, але багатыя і праўдзівыя па матэрыялу творы чыталіся і перачытваліся: тое, што не. ўмеў ярка намаляваць раманіст ці мемуарыст, дамалёўваў сам чытач, адштурхоўваючыся ад асобных праўдзівых рысак і дэталяў, якія ён знаходзіў у кнізе. Вельмі яркі, «свежы» яшчэ жыццёвы вопыт чытача актыўна ўзаемадзейнічаў з вопытам аўтарскім.

Можна сабе ўявіць, як павінен быў успрыняць гэты чытач твор, у якім ён знайшоў не асобныя замалёўкі, не бессюжэтнае апісанне ваенных уражанняў, а стройнае і дынамічнае апавяданне аб тыповым ваенным лёсе беларускай партызанскай сям'і. А іменна такім быў раман І. Шамякіна «Глыбокая плынь» — стройны па сюжэту, просты, лёгкі, цікавы па апавяданню. І твор гэты быў з вялікай прыхільнасцю сустрэты чытачом, нягледзячы на ўсе слабасці рамана: неглыбокую псіхалагічную распрацоўку характараў, беднасць моўных сродкаў.

Ужо ў гэтым першым рамане І. Шамякіна выявіліся некаторыя моцныя бакі таленту пісьменніка. Талент раманіста, якім безумоўна валодае І. Шамякін,— гэта перш за ўсё здольнасць бачыць чалавека ў яго «грамадскай функцыі», уменне не толькі паглыбляцца ў псіхалогію чалавека, але і даваць мастацкі аналіз самога грамадскага жыцця. Намаляваўшы сям'ю Карпа Маеўскага, беларускага калгасніка-патрыёта, даволі праўдзіва раскрыўшы асабістыя, «псіхалагічныя» сувязі паміж асобнымі персанажамі, І. Шамякін паставіў сваіх герояў у настолькі тыповыя грамадскія абставіны, што за лёсам адной сям'і відаць лёс цэлага народа. Бацькоўскае шчасце Карпа Маеўскага, шчасце закаханых Тацяны і Жэнькі Лубяна, будучыня хлопчыка, якога ўсынавіла Тацяна,— усё залежыць ад зыходу барацьбы з фашызмам. Таму для герояў рамана змаганне з ворагам і асабісты лёс, асабістае жыццё — адно непадзельнае.

Сюжэтная закончанасць рамана «Глыбокая плынь» дасягаецца дзякуючы вось гэтай злітнасці асабістага лёсу герояў з вынікамі той барацьбы, якую вядзе з акупантамі савецкі народ: перамог

народ — вычарпанымі аказаліся і калізіі «асабістага» жыцця герояў.

«— Ну, дзеці, будзем будавацца»,— кажа ў канцы рамана Карп Маеўскі, і чытач адчувае: пачынаецца другое жыццё не толькі для Маеўскіх — новыя справы прыходзяць да цэлага народа, а таму і да Маеўскіх.

Гэтым мірным справам прысвечаны другі раман І. Шамякіна — «У добры час». Твор напісаны рукой больш вопытнага літаратара. Псіхалагічны партрэт старшыні калгаса, самалюбівага, гарачага Лескаўца, вобраз сціплай і гордай працаўніцы Машы, мастацкая характарыстыка Шаройкі, даволі багатыя фарбамі калгасныя пейзажы — усё гэта сведчыла аб большай, чым у рамане «Глыбокая плынь», прафесійнай літаратурнай сталасці аўтара. І мова другога рамана больш мастацкая, хоць аўтар і злоўжывае часам «газетнай» фразай.

І ўсё ж, нягледзячы на прафесійны рост пісьменніка, другі раман яго не з’явіўся такой творчай удачай, як «Глыбокая плынь». Пранікненне, мастацкае паглыбленне ў грамадскае жыццё аказалася нязначным.

Кожнаму сёння зразумела, што ў слабасцях рамана «У добры час» вінаваты не толькі сам аўтар, але і крытыка. На кожнай сцежцы, што вяла ў глыбіню грамадскага жыцця, яна запальвала «чырвонае святло»: «Не тыпова!». Мы добра памятаем, якія вымовы рабілі крытыкі І. Шамякіну за супярэчлівую натуру Максіма Лескаўца. «Дзе аўтар бачыў, каб такога чалавека рабілі старшынёй калгаса?» — вельмі горача і не вельмі шчыра абураліся некаторыя крытыкі. Але ж ад таго, што ўстаноўлены аб’ектыўныя прычыны, якія перашкодзілі пісьменніку праўдзіва намаляваць жыццё вёскі, смела і да канца раскрыць супярэчлівую логіку характара Максіма Лескаўца,— ад гэтага, нажаль, твор не робіцца лепшым.

«Крыніцы» — трэці раман І. Шамякіна — адрозніваецца ўжо больш смелым, рашучым зваротам да актуальных грамадскіх праблем. І іменна на гэтым шляху раманіста можа сустрэць найбольшы творчы поспех. Характэрна, што талент І. Шамякіна асабліва поўна раскрываецца, калі ён малюе чалавека ў шырокіх грамадскіх сувязях: чым больш значныя грамадскія пытанні хвалююць пісьменніка, тым ярчэй праяўляецца і яго псіхалагічнае майстэрства. Чым вабіць паэтычны вобраз сельскага ўрача Наташы з рамана «Крыніцы»? Яе адносінамі да закаханых у яе Сяргея і Лемяшэвіча? І гэтым. Але больш за ўсё адносінамі яе, самаадданай жанчыны з нялёгкай біяграфіяй, да сваёй справы, а яе справа — людзі, іх няшчасці і радасці. Адбярыце ўсё гэта, няхай застануцца толькі асабістыя дачыненні гераіні да Сяргея і Лемяшэвіча, і мастацкі вобраз страціць унутранае святло.

Індывідуальныя псіхалагічныя якасці героя рамана «Крыніцы» Лемяшэвіча больш за ўсё праяўляюцца праз яго адносіны да свайго партыйнага і грамадскага абавязку: праз канфлікт з Арэшкіным, Бародкай, Махначом. Само пачуццё кахання да Наташы ўмацоўвае ў ім грамадзянскую прынцыповасць, падымае пачуццё адказнасці перад справай і людзьмі. Самаадданая, любімая ўсімі, Наташа становіцца яго «сумленнем», прыкладам для яго. Мы зусім не хочам сказаць, што пачуццё кахання і наогул «асабістыя справы» людзей у І. Шамякіна — на другім плане і што гэта — нешта другараднае для мастака. Зусім наадварот. Але размова ідзе аб тым, што і пачуццё кахання і іншыя чалавечыя пачуцці І. Шамякін раскрывае асабліва поўна і ярка, калі ён паказвае чалавека як «грамадскага чалавека». Калі мы сцвярджаем, што І. Шамякін — раманіст па таленту, дык маем на ўвазе іменна гэта: схільнасць і ўменне бачыць і паказваць чалавека ва ўсёй складанасці яго грамадскіх сувязей. Мастацкая пераканальнасць вобразаў Арэшкіна, Бародкі, Махнача іменна ў тым, што пісьменнік падышоў да іх як да грамадскай з'явы. Праўда, усе гэтыя вобразы маглі быць паглыблены, але іменна ў тым жа напрамку: праз больш рашучае раскрыццё іх грамадска-псіхалагічнай сутнасці.

І раман «Крыніцы» і аповесці «Непаўторная вясна» і «Начныя зарніцы» сведчаць, што найбольшых поспехаў І. Шамякін дасягае там, дзе ён паказвае чалавека не толькі ва ўсёй «непаўторнасці» яго інтымнейшых перажыванняў і пачуццяў, але і ва ўсім багацці яго грамадскіх сувязей. «Крыніцы» — раман не пазбаўлены сур'ёзных недахопаў (элементы ілюстрацыйнасці ў сюжэце, недастатковае багацце моўных сродкаў). І усё ж у нашай пасляваеннай прозе мала твораў, дзе б герой жыў такімі значнымі і сапраўды надзённымі грамадскімі пытаннямі, якімі жыве Лемяшэвіч. Кола яго інтарэсаў выходзіць далёка за межы школы. У рамане «Крыніцы» І. Шамякін развівае лепшыя традыцыі паказу чалавека ў яго грамадскім асяроддзі, у прыватнасці — традыцыі коласаўскай трылогіі «На ростанях».

Чытаючы творы І. Шамякіна, нельга не адчуць, што пісьменнік валодае добрым талентам апавядальніка. А гэта вартасць не малая, асабліва калі ўлічваць, што беларуская проза развівалася і развіваецца, пераадольваючы непазбежны грэх маладосці літаратуры — апісальнасць.

І. Шамякін не навязвае чытачу сваіх герояў: вам самім неяк прыемна і радасна з імі сустрэцца, прайсці разам па жыццёвых дарогах, разам з імі падумаць і пахваляваца.

Але творы І. Шамякіна сведчаць і аб тым, што талент яго патрабуе яшчэ шліфоўкі: яму неабходна дабівацца большай маляўнічасці карцін.

Мастацкая літаратура, па трапнаму вызначэнню М. Горкага,— «маляванне словам». Аднак нельга назваць «маляваннем словам» такі, напрыклад, тэкст з аповесці «Непаўторная вясна»:

«Мінула восень і зіма. Для Пятра час гэты праляцеў хутчэй і весялей, чым для Сашы. Ён зноў ездзіў на практыку, самую адказную, пераддыпломную, і ездзіў у цікавае месца — у толькі што вызваленую Заходнюю Беларусь, амаль на самую мяжу, дзе будаваўся ладны ўчастак важнай дарогі. Паездка была ганаровая — не ўсіх туды паслалі, толькі траіх, самых надзейных і актыўных камсамольцаў. Там усё было незвычайнае: людзі, якія пражылі дваццаць год у няволі, вечарынкі моладзі». Размова ідзе не аб тым, што іменна гэту мясціну трэба было разгарнуць у малюнак: магчыма, агульная кампазіцыя твора і не патрабавала гэтага. Але такіх мясцін у творах І. Шамякіна, нажаль, замнога. Справа не ў нейкіх спецыяльных выяўленчых сродках (параўнаннях, метафарах і г. д.). Іх можа і не быць. Прастата стылю — таксама адзнака майстэрства. І яна — вышэйшая адзнака майстэрства, калі прастата гэтая — вынік стараннай, «чэхаўскай» працы над словам. Але ж ёсць прастата, якая ідзе ад паспешлівасці і якая мяжуе з беднасцю мовы і стылю.

Івану Шамякіну і, вядома, не яму аднаму, трэба смялей звяртацца да багаццяў жывой народнай мовы, больш старанна працаваць над словам, фразай. Паказальна, што нашы пісьменнікі, якія прыйшлі ў літаратуру пасля вайны, як бы страцілі цікавасць да ўсякіх спрэчак аб мове. Калі і выступаюць у друку па гэтых пытаннях, то толькі старэйшыя пісьменнікі. А між тым у 20-30-я гады канкрэтныя размовы аб мове, аб адным нават слове на старонках часопісаў і газет вяліся пастаянна. Я. Колас, К. Чорны, К. Крапіва, М. Лынькоў, П. Глебка і іншыя нашы вядомыя пісьменнікі лічылі сваім важнейшым абавязкам сачыць, каб беларуская літаратурная мова вырастала на аснове ўсіх багаццяў пароднай мовы, каб не звужаліся стылістычныя магчымасці беларускай мовы.

Літаратурная беларуская мова за апошнія дзесяцігоддзі стала больш нармалізаванай, узбагацілася лексічна. І тое, што літаратурная, «кніжная» мова пачала больш адрозніваецца ад гутарковай — зусім заканамерна. Але гэта не азначае, што нармалізаваная літаратурная мова павінна быць пазбаўлена бытавых, народных і нават мясцовых фарбаў, што яна можа нагадваць «перакладную» мову. Дыстыляваная вада хоць і чыстая, але мала прыемная на смак.

Чытаючы К. Чорнага, успамінаеш Случчыну, у мове П. Галавача выразна адчуваецца каларыт Бабруйшчыны, у паэме «У зялёнай дуброве» А. Куляшоў ужывае слова «пражмо» — так называюць

падсмажаныя на агні каласкі на Магілёўшчыне. У індывідуальных стылях многіх празаікаў 30-х і асабліва 20-х гадоў выразна «праламляюцца» асаблівасці мясцовых гаворак. Можна ў гэтым бачыць адзнаку недастатковай нармалізаванасці беларускай літаратурнай мовы 20-30-х гадоў. Мясцовыя асаблівасці часам нават псавалі мову некаторых пісьменнікаў (Ц. Гартнага, напрыклад).

Але неабходна мець на ўвазе тое, што і К. Чорны, і Ц. Гартны, і П. Галавач зусім не захапляліся мясцовым этнаграфізмам, яны імкнуліся быць народнымі ў мове, і толькі.

Спецыфічна мясцовых элементаў у К. Чорнага, напрыклад, не так ужо і многа, іх можна пералічыць (дзындра, кагадзе, спрэс і яшчэ некалькі слоў). У Ц. Гартнага — значна больш, але ў цэлым і яго мова зразумелая кожнаму.

Значна важней другое: такія пісьменнікі, як Я. Колас, К. Чорны, К. Крапіва, М. Лынькоў і іншыя, добра разумеючы, што нармалізацыя мовы павінна азначаць у той жа час і шырокае ўзбагачэнне яе, імкнуліся папоўніць яе за кошт усяго лепшага, што сустракаецца ў мове народа. Вядома, развітая літаратурная мова не можа быць такой жа, як гутарковая. Але літаратурная мова павінна непасрэдна вырастаць з жывой народнай мовы — вось важнейшы прынцып, якога заўсёды прытрымліваліся нашы пісьменнікі. Прынцып гэты трэба не толькі больш паслядоўна, але і смялей праводзіць у жыццё сёння, тады радзей у нас будуць сустракацца творы, якія па мове нагадваюць пасрэдны пераклад.

І не трэба нам занадта баяцца слова «дыялектызм» — раней неабходна прыслухацца, як слова гучыць, удумацца, наколькі яно трапнае і зразумелае. У любым, самым маленькім «засеку» жывой народнай мовы можна часам знайсці буйныя зярняты народнай мудрасці і дасціпнасці. На Глусчыне, напрыклад, даводзілася чуць слова «пахатуха».

Раніцой — сям’я толькі яшчэ садзіцца снедаць — гаспадыня выглянула ў акно і незадаволена кажа:

— Бяжыць ужо — пахатуха!

Гэта пра суседку, якая толькі і ведае, што бегае па хатах: з навінамі рознымі ці пазычацца.

Хіба гэта не знаходка для мастака: адно толькі слова, а чалавек ахарактарызаваны.

У нас часам крыўдуюць на крытыку: «Усё Чорны, ды Чорны! Не могуць жа ўсе празаікі быць на яго падобнымі, гэта ж будзе азначаць збядненне літаратуры. У кожнага свая індывідуальнасць».

Пры гэтым яўна змешваюцца дзве рэчы: тое, як пісьменнік ведае народную мову, з тым, як ён выкарыстоўвае яе.

Адна справа будаваць фразу «пад Чорнага» і зусім іншае — ведаць народную мову так, як ведаў яе К. Чорны. Першае зусім не абавязкова, другое ж можна толькі вітаць.

Беднасць мовы і стылю ніяк нельга лічыць той «своеасаблівасцю», якую трэба ахоўваць. Своеасаблівасць — гэта багацце — багацце думак, ідэй, мовы.

Моцны, многаабяцаючы талент у А. Кулакоўскага. Праўда, пісьменнік гэты да канца яшчэ не сфармаваўся.

Ужо раннія творы яго вылучаліся добрай увагай да бытавой дэталі. Але якасць гэтая часта ўспрыймалася як недахоп. Зусім заслужана, на нашу думку, пісьменніка папракалі ў прыземленасці, бытавізме: творам яго (у тым ліку і раману «Расстаемся ненадоўга») не ставала закончанай мастацкай ідэі, якая б падпарадкоўвала сабе, пранізвала кожную дэталь. Кожная сцэнка, вобраз у рамане «Расстаемся ненадоўга» асвятляюцца як бы з дапамогай асобнага «юпітэра», а не з аднаго пункту, і таму перад чытачом — мноства праўдзівых падрабязнасцей, але няма адной закончанай мастацкай карціны жыцця.

Пасля з’явіліся апавяданні, якія сведчылі аб большым набліжэнні пісьменніка да жыцця народа. «Не з таго боку», «Гарэў аганёк», «Незабыўнае рэха» напісаны рукой чалавека, якога хвалююць складаныя праблемы грамадскага жыцця. І цяпер, калі ў аснове твора ёсць значная і закончаная ідэя, апавяданні А. Кулакоўскага набываюць большую мастацкую завершанасць і цэласнасць.

Яшчэ больш вырасла майстэрства А. Кулакоўскага ў такіх творах, як «Кватаранты», «Дванаццаты, жорсткі», «Нявестка».

Паміж творамі, што ўвайшлі ў зборнік «Незабыўнае рэха», і ранейшымі творамі пісьменніка ляжыцца той рубеж, які аддзяляе літаратурную маладосць ад пачатку мастацкай сталасці. Не ўсё, вядома, і раней было слабым у А. Кулакоўскага. Яго раман «Расстаемся ненадоўга» мае пэўныя вартасці. Пра аповесць жа «Нявестка» можна сказаць, што твораў, такіх багатых па зместу, яркіх па мастацкай дэталі, гучных па мове, завершаных у мастацкіх адносінах, у нашай прозе не так ужо і многа.

А. Кулакоўскі ўмее бачыць быт, які акружае чалавека, які складае важную частку яго жыцця. Пісьменнік пераносіць жыццёвы факт у свой твор, як разумны садавод перасаджвае дрэва, стараючыся не пашкодзіць іменна дробныя карэньчыкі,— без іх дрэва не прыжывецца.

Без бытавой дэталі, падрабязнасці ў творы няма адчування рэальнага жыцця. Аднак сама па сабе бытавая дэталь, якой бы яна сакавітай ні была, яшчэ мала значыць. Важна, каб яна «працавала» на ідэю твора, была неабходнай часткай цэлага.

Перш за ўсё дэталь павінна быць характэрнай. Іменна такой з'яўляецца бытавая дэталь у апошніх творах А. Кулакоўскага.

Вобраз Данілы ў «Нявестцы» ствараецца з дапамогай дэталей яркіх, характэрных. З цёплай і трохі сумнай усмешкай малюе аўтар вобраз няўдачлівага, але добрага і багатага чалавечым сумленнем Данілы. Праўда, Даніла не без «граха», ён часам можа і прыбраць нейкую дробязь, што «дрэнна ляжыць», але цяжка быць за гэта занадта строгім да Данілы, асабліва зазірнуўшы ў яго «бабылёўскую» хату — халодную і пустую. Практыцызм Данілы — знешні, вымушаны: за ім вельмі чыстая і паэтычная душа, якая засумавала па чалавечай ласцы, па «цёплай старасці».

«Калі Даніла ўпэўніўся, што сын збіраецца ажаніцца з Ларысаю, дзён два хадзіў, насунуўшы на бровы старую аўчынную вушанку. Шкада было ўсё ж такі шандыбовічавага пасагу». Ведае ж Даніла, што сын у яго не спытаецца, з кім ажаніцца, ды і сам ён не адважыцца яму раіць. Сказаць папраўдзе, яму і самому Ларыса больш да спадобы, і не «шандыбовічаў пасаг», а Ларысіна ласкавасць яму патрэбна.

А як добра характарызуе Данілу яго прагулка ў падараваных сынам кірзавых ботах праз усю вёску ў дзень, калі Віктар прыняў брыгаду!

Вось праз такія дэталі і паўстае перад чытачом вобраз Данілы — багатага на фантазію і яшчэ багацейшага на чалавечую дабрату і шчырасць.

У аповесці «Нявестка» ўсё пабудавана на быце, але бытавізма ў ёй няма. На бытавым матэрыяле, яркім, характэрным, праз жывыя мастацкія вобразы, дакладныя бытавыя дэталі А. Кулакоўскі вырашае значныя грамадскія праблемы.

Важнай адзнакай узрослага майстэрства А. Кулакоўскага з'яўляецца тое, што ён усё больш смела, ахвотна, упэўнена карыстаецца ў сваіх творах паўтонамі. У паўтонах вытрымана яго аповесць «Перад узыходам сонца» і апавяданне «Дванаццаты, жорсткі». З драматычнай стрыманасцю апавядае аўтар у аповесці «Перад узыходам сонца» аб групе савецкіх людзей (байцоў, жанчын), якія імкнуцца на ўсход, за лінію фронта. І ў найцяжэйшых умовах, калі на кожным кроку іх чакае смерць, людзі застаюцца людзьмі, у іх асяроддзі складваецца своеасаблівы быт, і ўсё гэта бачыць і паказвае пісьменнік, проста, але глыбока раскрываючы вытрымку і мужнасць савецкіх патрыётаў.

У такіх паўтонах і з такой жа ўважлівасцю апавядае А. Кулакоўскі аб жыццёвай драме прыгожай, душэўна багатай жанчыны, якая звязала свой лёс з чалавекам не злым, кампанейскім, але на дзіва пустым пры ўсёй яго «лейтанантскай» самаўпэўненасці («Дванаццаты, жорсткі»).

Жанчына сама сабе баіцца прызнацца ў сваёй памылцы, а яшчэ больш баіцца яна, каб аб нечым здагадваўся пасажыр, што едзе з імі ў адным купэ. Ёй жа ўсё яшчэ так хочацца адчуваць сябе шчаслівай жонкай і маткай... «Хоць перад чужым будзь чалавекам!» — просіць яе нясмелы погляд, але яе Валодзя проста не можа не быць самім сабой: страшэнна пустым і самаўпэўненым хамам. Праз дэталь, паўнамёк раскрывае мастак драму жанчыны, якая ўжо бачыць «жорсткую», бязлітасную праўду, але ўсё яшчэ баіцца яе, вельмі не хоча адчуваць сябе няшчаснай: яна ж так верыла, што нарадзілася для шчасця.

А. Кулакоўскі — пісьменнік з вельмі непасрэдным, эмацыянальным бачаннем свету. Самая моцная якасць таленту яго — уменне паказаць жыццё ва ўсёй яго бытавой сакавітасці і яркасці.

Нават у больш ранніх, даволі ілюстрацыйных, схематычных творах А. Кулакоўскага канкрэтныя дэталі, падрабязнасці часам вельмі жывыя, удалыя. У «Нявестцы», «Кватарантах», «Дванаццатым, жорсткім», «Перад узыходам сонца» бытавая праўда жыцця ўзнята пісьменнікам да ўзроўню праўды абагульняюча-мастацкай. І думаецца, што гэта самы плённы і шматабяцаючы для А. Кулакоўскага шлях. У названых творах няма натуралістычнага бытапісальніцтва, і разам з тым няма тут таго схематызма, ілюстрацыйнасці, што раней заўважаліся ў А. Кулакоўскага. У сапраўды мастацкім творы ідэя вырастае з рэальнага матэрыялу. Ідэю высокамастацкага твора можна параўнаць з зямным прыцяжэннем, якое нябачна ўздзейнічае на ўсё, што ёсць на паверхні. Вось такой сапраўды мастацкай ідэяй вызначаецца месца і характар кожнай падрабязнасці ў лепшых творах А. Кулакоўскага. Дасягнуў гэтага А. Кулакоўскі не адразу і не лёгка. І вельмі шкада будзе, калі няўдача з аповесцю «Дабрасельцы», у якой аўтар паграшыў супроць жыццёвай праўды, штурхне пісьменніка на стары шлях схематызму і ілюстрацыйнасці. А такая пагроза ёсць, аб гэтым сведчыць яго апавяданне «Зямелька — матка наша», надрукаванае ў «Полымі» (№ 10 за 1958 год). Каб пераадолець заганы «Дабрасельцаў», трэба ісці наперад, да сапраўдных мастацкіх абагульненняў, а не вяртацца да таго, што пісалася да «Нявесткі».

Ідэйна-мастацкі ўзровень сучаснай беларускай прозы (калі мець на ўвазе яе лепшыя творы) такі, што няма ўжо патрэбы рабіць скідкі на яе маладосць. Аб гэтым могуць сведчыць, напрыклад, творы Я. Брыля.

Калі літаратуру называць «чалавеказнаўствам», дык першая і самая адметная якасць прозы Я. Брыля — высокая культура чалавеказнаўства. У першых яго творах («Зладзеі», «Адзін дзень» і др.) можна ясна адчуць творчую вучобу ў Льва Талстога, Якуба Коласа, Балеслава Пруса. У апавяданнях «Прывал», «Галя», у апо-

весці «На Быстранцы» — перад намі толькі Брыль, але іменна тут больш за ўсё і адчуваецца, што арыгінальны і багаты талент пісьменніка «адшліфаваны» на класіцы.

Цікава адзначыць, што для чытача Я. Брыль ніколі не быў «пачынаючым» пісьменнікам: ён адразу заявіў аб сабе апавяданнямі («Марыля», «Зладзеі» і др.), якія і сёння застаюцца на ўзроўні лепшых дасягненняў нашай прозы. Магчыма, атрымалася так таму, што апавяданні гэтыя, напісаныя яшчэ да 1939 года, былі пранесены пісьменнікам праз многія гады (палону, потым партызаншчыны), адшліфаваліся і да часу іх надрукавання сталі па-сапраўднаму спелымі разам з самім мастаком.

Ужо ў зборніку «Апавяданні» (1946 г.) выявілася своеасаблівасць і багацце брылеўскага таленту. Заўважалася перш за ўсё рэдкае багацце мовы маладога празаіка. Апавяданне «Марыля» пачынаецца так:

«У багатага дзядзькіКата, без пары нарадзіўшы дзіця, памерла нявестка Марыля.

Звялі маладзіцу са свету сямейнікі. Свёкар быў звер і скупеча, «зямля ненаежная». А сынок — яшчэ горшы. Воза сена ці дроў не мог накласці, няўдаліца, і ўсё злаваўся. А хто ж заўсёды першы пад рукой, як не жонка? І ёй даводзілася часта. Як толькі пажаніліся, дык і набіць яе не мог, пакуль не навучыўся. Свякроў была вельмі ж драпежная ў працы. Калісь нават дзяцей на полі ці градах раджала. Цяпер хадзіла згорбіўшыся і ўсё подбегам, трушком, быццам ёй горш, як усяму свету, часу не хапала. На кірмаш сядзе ехаць і то, здаецца, бегла б на возе, каб хутчэй справіцца. На добры лад, ёй ужо зусім не след было працаваць, а яна такі ўсюды трапляла. Усю малацьбу цапамі пераб’е разам з маладымі. Тады ўжо, бачыце, насмела можна пілаваць: «Я вось і то, а вы то што ж?» — Жміндзіла — хай бог крые...»[1]

«Прыслухаўшыся» да гэтага тэксту, яго інтанацый, мы выразна адчуваем: за словамі аўтара стаіць нешта большае — народная ацэнка такіх выпадкаў з сялянскага жыцця, калі зводзяць «маладзіцу са свету сямейнікі», народная ацэнка такіх злых «няўдаліц», як муж Марылі, і такіх свякрух, якім «быццам горш, як усяму свету, часу не хапае».

Здзіўляе тая лёгкасць і натуральнасць, з якой пісьменнік выкарыстоўвае фразеалагічныя багацці народнай мовы. Прыходзіцца часам чытаць творы, у якіх на кожным кроку сустрэнеш народны выраз, прыказку,— і ўсё ж цяжка пазбавіцца ад адчування, што перад табой больш-менш удалая «мазаіка» з асобных удалых народных выразаў, узятых з запісной кніжкі.

[1] Я. Брыль. Дзеля сапраўднай радасці, 1952, стар. 149.

Не тое ў Брыля. Адчуваецца, што яго моўная палітра аснована на ўсім багацці народнай мовы. Не асобныя слоўцы, а саму сістэму народных ацэнак і ўяўленняў знаходзім мы ў яго творах.

Дзякуючы выключнаму веданню народнага асяроддзя Я. Брыль умее некалькімі словамі (часам вуснамі персанажа) даць чалавеку па-народнаму яркую, ацэначную характарыстыку. Вось як герой апавядання «Праведнікі і зладзеі», вясёлы гарапашнік Лапінка, апавядае пра знаёмых яму баптыстаў:

«Пятрусь з Навасёлак, стары кавалер, рыжы, морду быццам куры падзюбалі, заплюшчыць вочы, закапыліцца, як табакі панюхаўшы, ды толькі адзімае: «А-фу-лэ»! Гэта ён з духам святым па-замежнаму. А Раман Дуля — ух ты, у новым кажушку, грудзі ўперад, сцёгны тоўстыя, шах-шалах, халявы блішчаць, бах на калені... «Госпадзі! Ты благаваліў, о, штобы я празрэў і навучаў народы, о-о, малю цібя». А гаворыць, як той прарок, зігзагамі ўсё, лукатакамі. Таксама з духам святым. А я сабе думаю: прайдзісвет, прайдзісвет! Забыўся ўжо, колькі ад цябе дзевак паплакала? А цяпер ты празрэў і навучаеш народы...»

...Раз на гадавым зборы сяджу я ззаду, а брат Рапейка — прапаведнік, што быў у Амерыцы — эх, толькі вочы паблісквають, поўны, харошы,— «брація,— кажа,— бліжэй сюды... Я гэта за шапку ды на самую першую лаўку. Гляджу: Настуся Кукобіна, багатырка на ўсю вёску, моліцца, а сама цікуе за рэчку, каб гусі ў шкоду не ўлезлі. А пасля — эх, паляцела — а гы-ля! Ну і даваў жа ёй брат Рапейка па пер'і. Нельга, кажа, служыць адразу богу і мамоне!..»[1]

І адразу вельмі жыва малююцца вобразы і партрэты «брацieў» і вобраз самога апавядальніка — вясёлага гарбуна Лапіцкі.

Моўная самахарактарыстыка, індывідуалізацыя — важнейшы сродак стварэння чалавечых характараў у творах Я. Брыля. Брылеўскі «зямляк» Паўлюк («Мой зямляк») — увесь раскрываецца ў мове. Ён і жыве і размаўляе так, што не разбярэш, дзе праўда, а дзе выдумка, дзе мяжа паміж справамі яго і фантазіяй. Не толькі палюе на зайцоў, але і эшалоны падрывае Паўлюк з такой паэтычнай непасрэднасцю, нібы легенду творыць.

«— Нарабілі, браце, мяса,— гудзе яго прыцішаны голас,— падлажылі мы гэтую самую цацку пад рэйку і ляжым. А цёмна — хоць ты на воўка ўссядзь. Чуем пасля — ідзе. Крадзецца, браце, на пальчыках, босы, баючыся ступіць на шкло. Навучылі паршыўца хадзіць! А тут жа яму пад чэрава як гапне!.. Перакуліўся на спіну і толькі колы, як жывыя, як лапкамі перабірае, круцяцца... А вагоны

[1] Я. Брыль.: Дзеля сапраўднай радасці, 1952, стар. 171—172.

цераз галаву, цераз галаву, поныр'ю… Падняўся вэрлах, піск — якраз, як гэта пацукоў недзе ў скрыні напрэш…»

Эмацыянальнасць — характэрная прыкмета стылю Я. Брыля. Гэта празаік лірычнага складу. Магчыма, таму яму лепш за ўсё ўдаюцца апавяданні і асабліва апавяданні-мініятуры, дзе ўсё трымаецца на пачуцці, на настроі. Характэрнейшы твор Я. Брыля — апавяданне «Галя». Апавяданне гэта — своеасаблівая «песня без слоў». Ля хутарскага плота стаіць жанчына і ўслухоўваецца ў гудзенне трактара, на якім працуе Сяргей — яе маладосць, дзявочыя мары, колішнія надзеі на шчасце. Насустрач гудзенню трактара, туды, дзе Сяргей, рвуцца думкі, памяць, пачуцці Галі — жонкі хутараніна. Жыццё Галі склалася няўдала. Каханага яе — камсамольца Сяргея, паны пасадзілі ў турму. Не здолела Галя абараніцца ад Міколы Хаменка, пайшла за яго замуж. Дарэмна ненажэрны бацька Міколы, стары Хамёнак, растачыў гумно, разлічваючы на снапы з пасажнага поля — не было ў сіраты Галі пасагу. Вось за гэта і ўзненавідзелі яе ў хаце Хаменка. Сам Мікола толькі да вяселля іншым здаваўся, а як пераступіла Галя парог яго хаты, і ён паказаў сябе сапраўдным Хамёнкам.

Аб усім гэтым з болем успамінае Галя, стоячы ля агарожы хутара і ўслухоўваючыся, як гудзе вясёлы, працавіты калгасны трактар, на якім яе Сярожа — яе няздзейсненая мара аб шчасці, яе каханне. Многа падзей адбылося з таго часу, як Галя стала наймічкай у доме ўласнага мужа, пераступіла парог «гэтай чортавай ямы» — хутара: вызваленне ад паноў, вайна, зноў вызваленне. Многае змянілася, нязменным засталося адно — нязгасная мара Галі аб шчасці, каханне да Сярожы.

«Ён даўно ўжо Сяргей, а не Сярожа, ён даўно ўжо забыўся,— відаць, выцер з памяці ўсё, што калісьці было. А ты крычы, ты ўспамінай, раздзірай душу, дурніца, хоць да крыві»…[1]

І зноў і зноў карае сябе ўспамінамі Галя: аб тым, як давялося сустрэцца з Сярожай-партызанам у вайну і як пакутавала яна ад сораму за свайго барадатага мужа (бараду ён адгадаваў, каб яго ў партызаны не забралі). Пасля вайны муж яе заняўся спекуляцыяй і папаўся, але Галі не шкада яго: гэта ж ён, яго хутар, завязалі ёй свет, адабралі ў яе шчасце. І якое шчасце такі бацька і яго хутар могуць даць яе дзецям? Такое хіба, як і ёй, іх маці! Вось таму Галі так ненавісны хутар, таму так цягнецца душа яе насустрач вясёламу гудзенню трактара там, на калгасным полі…

І хоць як быццам усё ў Галі ў мінулым, страчана, але пафас апавядання жыццесцвярджальны. Не страчана мара аб шчасці,

[1] Я. Брыль. На Быстранцы, Мінск; 1955, стар. 183

душа жанчыны рвецца да яго, а гэта прымушае верыць, што наперадзе ў Галі — светлае.

Умее Янка Брыль апавядаць пра лёс людзей так, што мы адчуваем: гэта ўсё блізка самому пісьменніку, закранае яго самога, прымушае яго ўласнае сэрца біцца мацней ад радасці ці заміраць ад болю, пакуты.

Сапраўды — гэта пісьменнік-лірык.

«І хто мог падумаць, што іх развітанне — навекі!..

Цяпер вось стой ды слухай, як за пшаніцай, за вырваным ільном гудзе яго вясёлы, працавіты трактар. Думай пра першую радасць сваю, крычы, звар'яцей ды крычы, каб успомніў цябе і прыйшоў. З ім калісьці цёпла было стаяць і на снезе, а цяпер табе, баба, холадна ўжо і на летняй расе. Ідзі, ідзі, дурніца, у хату, дарэмна стаіш... Няхай трактар гудзе, няхай не дасць табе заснуць да дня.

Галя ціха пайшла»[1].

У апавяданні «Галя» Я. Брыль пераадолеў тую лірычную аднатоннасць, якая была характэрна для яго больш ранніх апавяданняў аб зменах у жыцці заходнебеларускай вёскі («Дзяўчынанька чарнаброва», «Ой, лянок, лянок мой чысты» і др.), пераадолеў і пайшоў далей, застаючыся лірыкам, але лірыкам больш глыбокім, рознабаковым, з больш багатай гамай пачуццяў.

Аднак сказаць, што Я. Брыль — лірык — гэта яшчэ амаль нічога не сказаць аб мастацкім стылі яго.

Зразумець, у чым своеасаблівасць стылю Я. Брыля — гэта значыць устанавіць, у чым сакрэт таго, што лірызм, эмацыянальнасць малюнка ў Я. Брыля так удала спалучаюцца з рэдкай выразнасцю, чысцінёй, пластычнасцю. Тое, што Я. Брыль малюе, чытач бачыць.

«Сакрэт», мабыць, у пастаянным імкненні мастака да таго, што ёсць само жыццё, «жывое жыццё», з чым так непасрэдна і адчувальна сутыкаецца і яго асноўны герой — чалавек з народа, чалавек працы.

Я. Брыля вылучае шырыня погляду на свет, уменне бачыць чалавека ва ўсім багацці і натуральнасці яго сувязей як з грамадствам, так і са светам прыроды. Таму ў яго творах чалавек сапраўды жыве, а не выконвае пэўнай кампазіцыйнай ролі. У аповесці «У Забалоцці днее» ёсць месца, дзе апавядаецца аб тым, як старшыня калгаса Сурмак пападае ў рукі бандытаў і як вырываецца ад іх:

«Лячу па лесе, як лось. Трашчыць сушняк, шчыміць пад ударамі голля твар, а дух займае ад лёту і шчасця!.. Недзе там,

---

[1] Там жа, стар. 189.

ззаду, чуваць былі стрэлы і крык пагоні. «Паршыўцы!» — думаю я і, у знак поўнай пагарды да іх, спыняюся, іду памалу, а потым саджуся на мох…

У роснай засені цвітуць маленькімі белымі зоркамі кветкі чарнікі, а высока ўгары, на вяршалінах дрэў, іграюць першыя промні сонца. Гэта вяртае мяне да жыцця яшчэ больш. Я заўважаю, што побач стаіць надломанае дрэўца бярозкі. «Добры кіёк, прыдасца, можа, хто ведае»,— думаю я. Зламаць бярозку лёгка, ды яна яшчэ ўсё расце, зелянеюць лісточкі. «Няхай расце»,— думаю я і ад радасці б'ю па зямлі кулаком:

Жыву, дарагая, жыву!..»[1]

Гэта крык мужнага чалавека, шчаслівага, што ён застаўся жывы на зло ворагам, але адначасова — крык радасці жывой істоты, якую мінула смерць. Адчуванне жыцця ў Сурмаку абвострана тым, што ён толькі-толькі адчуў халоднае дыханне смерці, небыцця.

Але для твораў Я. Брыля наогул характэрна вось гэтае свежае, вострае адчуванне жывога жыцця. Якраз яно і абумоўлівае выразнасць, «бачнасць» яго вобразаў, карцін, яго мастацкага малюнка.

«Яна смяецца. Я сяджу ля вядра на зямлі, і гэтак мне добра глядзець на вясёлую маму. Таксама добра глядзець, што мой Сняжок сядзіць на краёчку вядра, учапіўшыся за гэты край чырвонымі маршчыністымі ножкамі, а ў вадзе, чым больш яна аціхае, усё выразней адлюстроўваецца яго белае волле.

І вось ён нарэшце напіўся. Паглядзеў на нас, натурыўся, нібы са злосці, і скочыў у ваду.

— О, гэта дык гэта!— замахнулася мама.

— Ты не гані яго,— крычу я,— не гані! Няхай пакупаецца!..

Кажу таксама, што я і сам вады прынясу, ды мама зноў смяецца.

— Ну, дзетам — ты прынясеш!..— гаворыць яна.— Здаравяка знайшоўся. І сама прынясу. Ды ён вады не замуціць, ён чысценькі.

Сняжок вады не замуціў. Калі ён скончыў купацца і мама паднесла вядро на парог хлява, Падласка зусім спакойна пачала піць. П'е яна, таксама як голуб, прагна. Пакуль ён піў, яна глядзела з хлява, з-пад дручка, якім завалены дзверы, і нават раз замычала ад зайздрасці. Падласка п'е, а мне прыемна глядзець, як хутка апускаецца ў вядры вада. Пасля карова чмакае пысай, цягнучы рэшткі вады, і ласа ліжа драўлянае мокрае дно шурпатым, казытлівым языком. Я люблю гэтае казытанне і таму падстаўляю малую далонь пад халодную мокрую пысу Падласкі»[2].

---

[1] Я. Брыль. Дзеля сапраўднай радасці. 1952. стар. 131-132.
[2] Я. Брыль. Дзеля сапраўднай радасці, 1952, стар. 303-304.

Праўда, часам здараецца, што мастацкі малюнак Я. Брыля як бы губляе выразнасць, контуры яго расплываюцца. Чытаеш шчырыя, прачулыя, лірычныя радкі, яны нават кранаюць цябе, але адчуванне такое, як у стэрэокіно, калі згублен «фокус»: малюнак расплываецца. Застаецца лірызм, эмацыянальнасць, але і яны аслабляюцца, бо знікае выразнасць, пластычнасць, шматфарбная яркасць малюнка. Такое здараецца з Я. Брылем не часта і здараецца тады (напрыклад, у апавяданні «Памылка»), калі яму не ўдаецца ўтрымацца на мяжы лірызма, калі ён схіляецца да пачуццёвасці і нават сентыментальнасці. Паўтараем, сентыментальнасць, слязлівасць рэдка прарываюцца ў творах Я. Брыля, але ўсё ж аб гэтым варта гаварыць, бо заўсёды важна, каб пісьменнік адчуваў, у чым яго магчымая слабасць. Умець «дысцыплінаваць» свой талент — гэта таксама майстэрства.

У Я. Брыля, у самім таленце яго ёсць добрае «праціяддзе» ўсякай пачуццёвасці, сентыментальнасці — гэта сакавіты, здаровы, народны гумар. Уласна кажучы, «чыстая лірыка» — не самае моцнае ў стылі Я. Брыля. Значна мацней гэты мастак там, дзе лірызм у яго ўраўнаважваецца вось-вось гатовай успыхнуць усмешкай, а драматызм і нават трагізм — мудрай народнай разважлівасцю.

Наколькі мацней перадаецца пачуццё аўтарскага замілавання да героя ў апавяданні «Мой зямляк» якраз таму, што аўтар стрымлівае свае пачуцці, як бы прыхоўвае іх за ўсмешкай! Вось стаіць Паўлюк перад партызанскім камандзірам, якому ён абавязкова павінен спадабацца, бо яго «незаконна» прывялі ў атрад. Той, хто прывёў сувязнога Паўлюка без дазволу штаба, трохі баіцца камандзіра, яго гневу, а Сам Паўлюк не губляецца: ён заўсёды мае ў запасе нешта такое, што павінна размягчыць сэрца начальства. Паўлюк дыпламатычна намякае на тое, што ён ведае мясцінку, дзе можна прыдбаць «бомбачак».

«А я чамусьці гляджу на яго здаравенныя боты. Калені ўжо самавольна прыгнуліся ў паўдарогі са «смірна» на «вольна», і адзін ступак адставіўся ўбок, выразна парушаючы дысцыпліну.

...Іван Кузьміч увачавідкі мякчэе. Ён бярэ са стала сваю вечную люльку і круглую баначку...

— А вы майго, таварыш камандзір, мультанчыку... А то вы, гляджу я, нейкую там пацяруху курыце. Эх, і хлопцы ж у вас, каб чаго — табаку не прынесці!

— Яны толькі за дзеўкамі, язві іх душу,— зусім дабрадушна мармыча Іван Кузьміч, лезучы трыма пальцамі ў паўлюкоў капшук...

— Язві яго душу — хар-рош!..

Я не куру. Мне мультан не мультан — адзін чорт. Ды якое там, па-мойму, з табаку хараство! Я ўпэўнены, што камандзір гаворыць гэта больш пра Паўлюка»[1].

Талент ЯБрыля па-сапраўднаму жыццелюбівы. Якое вока паэта і жыццялюба патрэбна мець, каб убачыць і «пачуць» такое:

«А мой Сняжок тым часам ужо на страсе.

Ён ужо дакарае за нешта сваю галубку, сварыцца на галубянят. Яны сядзяць на тым баку страхі, ад сонца, і мне іх з двара не відаць. Відаць толькі Сняжок, які на самым: хрыбце страхі. Ён надзімаецца і кружыцца ваўчком, і пад'язджае, як індык, і ўсё вурчыць, вурчыць!.. Я разумею, што ён кажа. Ён сварыцца на сваю ціхую, беленькую сяброўку Волечку, якая залішне песціць малых.

— Нат-тур-ра, нат-тур-р-ра!— сварыцца ён. — Ім, гультаям, і нар-р-руку, а ты ім пат-тур-р-рай!..

— Не гультаі, не гультаі, а гу-а-гу-а, гуленькі,—, гудзе ў адказ далікатная, ціхая Волечка. Яна ўжо выйшла на хрыбет страхі і вытанцоўвае вакол свайго сварлівага гаспадара.— Куды лятаць, чаго лятаць,— стараецца абараніць дзяцей.— Яшчэ каршун, яшчэ карш-ун, а гу-а-гу-а, гуленькі!..

— Які кар-р-шун? Які кар-р-шун? — яшчэ больш абураецца Сняжок»[2].

Стылёва-мастацкае багацце, шматфарбнасць беларускай савецкай прозы — адзін з пераканаўчых доказаў плённасці метаду сацыялістычнага рэалізма. Тут зроблены толькі асобныя назіранні ў гэтым кірунку. Нажаль, праблема мастацкай разнастайнасці савецкай літаратуры і на сёння застаецца найменш распрацаванай у нашым літаратуразнаўстве.

---

[1] Я. Брыль. Дзеля сапраўднай радасці, 1952, стар. 212-213.
[2] Там жа, стар. 302.

ЧАЛАВЕК І СВЕТ ПРЫРОДЫ

У адной размове, дзе было ўжыта слова «біялагічнае» ў адносінах да чалавека, малады выкладчык грамадскіх навук усклікнуў амаль спалохана: «Што вы, таварыш Н., чалавек жа — прадукт грамадскага развіцця!»

Ён, безумоўна, меў рацыю ў асноўнай думцы. Але трэба было чуць, як думка гэтая была выказана, якім тонам: адчувалася, што паняцце біялагічнага для гэтага чалавека — «табу», небяспечнае слова, якое не растлумачваюць, аб якім проста трэба маўчаць.

Сапраўды, чалавек стаў тым, кім ён з'яўляецца, у працэсе грамадскага развіцця. Аднак развіццё гэтае праходзіла ў свеце прыроды, у працэсе падпарадкавання сіл прыроды грамадству, чалавеку. І яна, прырода, не толькі вакол нас, яна і ў самім чалавеку: «біялогія», прырода, не зніклі ў грамадскім чалавеку, яны толькі «ачалавечыліся».

Праўда, жывая прырода «знікла» з некаторых літаратурных твораў, у якіх замест жывых людзей дзейнічаюць носьбіты пэўных «грамадскіх функцый». Але лепшым доказам аднабаковасці такога погляду на чалавека з’яўляюцца самі гэтыя творы — безжыццёвыя, пазбаўленыя сапраўднай глыбіні і праўды.

Творы мастацтва, якія захапляюць нас паўнатой жыццёвай праўды, псіхалагічным багаццем і пластычнасцю вобразаў, пры ўсім іх канкрэтным адрозненні маюць адну агульную асаблівасць: чалавек у іх — часцінка грамадства, але разам з тым і часцінка складанейшага ў сваіх формах свету прыроды. Гэта правільна ў адносінах Леанарда да Вінчы і Рубенса, Шэкспіра і Пушкіна, Талстога і Чайкоўскага. Правільным гэта застаецца і ў адносінах мастацтва сацыялістычнага рэалізме, бо ў гэтым сама спецыфіка мастацкага асэнсавання свету.

Сапраўды, прадметам мастацтва з’яўляецца не чалавек абстрактны, а той, што жыве ў грамадстве і ў свеце прыроды. Іменна ў чалавеку, і выключна ў ім і праз яго, рэалізуецца сувязь паміж грамадствам і прыродай. Толькі мастацтва здольна ўбачыць і паказаць чалавека ва ўсім багацці яго сувязей са светам.

Указваючы на функцыі прыроды, пейзажа ў творах вялікіх мастакоў слова, мы вельмі часта спрашчаем праблему. Бясконца чуеш, што пейзаж нешта «падкрэслівае», «адцяняе» і г. д.

А між тым пейзаж у творах мастацтва можа і не выконваць такой вузка службовай функцыі. Пейзаж — гэта свет прыроды, у якім чалавек жыве, з якім ён арганічна звязаны. Грамадскі чалавек — часцінка гэтага свету. Іменна ў чалавеку прырода праяўляе сябе ў найвышэйшай ступені, з найвялікшай сілай і прыгажосцю. І, магчыма, ніхто з мастакоў не ўмеў лепш бачыць і ра-

зумець гэтую ісціну, пераконваць у ёй чытача, умацоўваючы ў ім гордасць за «чалавечае званне», чым Максім Горкі.

Грамадства, прырода, чалавек — паняцці нераздзельныя для сапраўднага мастака.

Грамадскі, духоўны, маральны пачатак аўтар «Вайны і міру» заўсёды ставіў на першы план. З амаль хрысціянскай суровасцю выпісвае ён асляпляльныя плечы бяздушнай Элен Курагінай. Аднак ён іх малюе, таму што ён мастак і павінен прымусіць другіх убачыць тое, што бачыць сам.

Выключная здольнасць гаварыць усю бязлітасную праўду аб чалавеку, бачыць і паказваць не толькі ўсе глыбіні грамадскіх з'яў, але і непрыкрытую «жывую прыроду», «жывое жыццё» — гэта і надае вобразам і карцінам Льва Талстога велізарную мастацкую сілу.

І колькі сапраўднай, адухоўленай паэзіі ў «жывым жыцці», якое так смела ўзнаўляе гэты мастак у сваіх творах: у дзікім віску Наташы Растовай, з якім яна сустракае брата-гусара, у непрыгожым твары Марыі Балконскай, у сцэне родаў і г. д.!

Маральны, духоўны пачатак для Льва Талстога — галоўнае ў чалавеку. Але як умее ён азарыць духоўным святлом і «прыродную абалонку», з якой настойлівасцю імкнецца ён зрабіць яе бачнай.

Вялікія грамадскія сілы і страсці сутыкаюцца ў рамане Міхаіла Шолахава «Ціхі Дон». Але героі «Ціхага Дона» — не абстрактныя сацыяльныя сутнасці, а жывыя людзі. І таму так няпроста вырашаюцца ў рамане Шолахава канфлікты — грамадскія, класавыя, гістарычныя.

Ускладняюцца гэтыя канфлікты і пачуццём любасці герояў да «данской зямлі», на якую, па думцы многіх казакаў, замахваюцца «мужыкі», і саяцкімі пачуццямі, і звычайнымі чалавечымі слабасцямі, страсцямі і г. д.

Пісьменнік бачыць і паказвае вялікую праўду камуніста Міхаіла Кашавога. І тым не менш пісьменнік з душэўнай чалавечай павагай да мацярынскага гора Ільінічны апавядае аб тым, як нялёгка прымірaецца сэрца маці з тым, што «забойца» яе сына Пятра Міхаіл Кашавой уваходзіць у яе дом зяцем.

З «талстоўскай» праматой і бязлітаснасцю малюе Міхаіл Шолахаў вайну і чалавека на вайне, тое, як «страшэнна проста» паміраюць людзі, мінуту да таго поўныя надзей. Ён не баіцца паказаць, як у казакаў, што прыбылі на фронт, страх перад смерцю спалучаецца з палахлівай цікаўнасцю да яе ахвяр. Мелехаў Грыгорый — гэты смелы «чарцяка», дзёрзкі «турка», калі яго ўпершыню паранілі, панізе сярод трупаў і плача, як дзіця…

«У Ціхім Доне» жывыя людзі пакутуюць, любяць, ненавідзяць і дзейнічаюць у рэальным свеце. І таму ўсё так няпроста і неаднапланава ў гэтым рамане. Міхаіл Шолахаў умее зберагчы і

перадаць тую «несіметрычнасць» з'яў, якая, па словах Льва Талстога, ёсць першая адзнака рэальнага жыцця.

Але рэалізм М. Шолахава гэтым не вычэрпваецца. Міхаіл Шолахаў па-майстэрску паказвае, як скрозь награмаджэнне чалавечых лёсаў і страсцей, выпадковасцей і бытавых з'яў непераадольна цвёрда прабіваецца гістарычная неабходнасць, вышэйшая рэвалюцыйная справядлівасць.

Тыя ж прынцыпы мастацкай тыпізацыі і ва «Узнятай цаліне», і ў апавяданні М. Шолахава «Лёс чалавека».

Чытаючы «Лёс чалавека» — невялікае апавяданне аб поўным трагізму жыцці простага рускага чалавека, міжволі ўспамінаеш «Ціхі Дон». Адчуваецца, што тут Міхаіл Шолахаў зноў звярнуўся да таго, што ёсць у кожнага сапраўднага мастака — да сваёй запаветнай тэмы. Імкненне перадаць драматычную складанасць жыцця — вось што збліжае невялікае апавяданне «Лёс чалавека» з шолахаўскай эпапеяй «Ціхі Дон».

Магчыма, гэта вельмі суб'ектыўна, але чамусьці верыцца, што іменна апавяданне «Лёс. чалавека» — ключ да доўгачаканай шолахаўскай эпапеі аб вялікім подзвігу савецкага чалавека ў Айчыннай вайне.

Велізарнае гэта майстэрства — маляваць чалавека, не вырываючы яго з багацейшых сувязей са светам,— як з грамадствам, так і з прыродай. Толькі тады прыходзіць тая паўнакроўнасць і цэласнасць карцін жыцця, якая так зачароўвае нас у творах Міхаіла Шолахава.

Выдатны прыклад такога ж усебаковага, поўнага ахопу жыцця чалавека — «Рускі лес» Леаніда Ляонава.

Праз адносіны да прыроды, якая з'яўляецца часткай паняцця Радзімы, пісьменнік змог паўней раскрыць грамадзянскае аблічча ідэйных праціўнікаў — Віхрова і Грацыянскага. Цудоўны вобраз Полі ўвесь вырастае з уласцівых яе ўзросту страшэнна непасрэдных адносін да таго, што яе акружае: да людзей, рэчаў, лесу, сонца... Свет вачыма Полі адкрываецца як бы нанова, ён малюецца пісьменнікам быццам бы адсвечаным у шырока раскрытых, чыстых, сумленных вачах дзяўчыны-падлетка.

Прырода — добры і надзейны сябар Полі. У тыле ворага яна не адчувае сябе адарванай ад таго свету, што •ўзрасціў і выхаваў яе, бо навокал — родная прырода.

«И, словно предвидя состояние девочки, посланной на святое и опасное дело, вся тамошняя природа заторопилась ей навстречу. Она понавесила снежную муть по всей Емге, выслала тугой, с морозцем ветерок и волчью поземку, она подкинула под ноги Поле полуприметную колею крестьянских саней и настрого наказала лесу не сбивать её с дороги».

А калі затрыманую немцамі Полю вядуць у зямлянку да афіцэра на мучэнні і, магчыма, на смерць, дзяўчына бярэ «снежок в горстку», каб не быць адной перад ворагамі.

Такая тонкасць псіхалагічных дэталей у Л. Ляонава спалучаецца са здзіўляючай пластычнасцю вобразаў, жывапіснасцю карцін.

У таго, хто прачытаў «Рускі лес», доўга будзе «стаяць у вачах» не толькі жывое аблічча Віхрова, Полі, Грацыянскага, але і «вобраз» (іменна вобраз!) той «прамой, як прамень», сасны, якую губіць купец Кнышаў.

Тое, што ад размовы аб прыродзе мы адразу перайшлі да размовы аб пластычнасці вобразаў, жывапіснасці карцін, не з'яўляецца адступленнем ад тэмы, бо ўсё гэта адна праблема. Толькі той мастак, які ўмее цаніць «жывую прыроду», «натуру», здольны ствараць вобразы, якія можна бачыць, вобразы сапраўды пластычныя.

Існуюць бясконца разнастайныя формы і прыёмы стварэння «выпуклых», пластычных, «бачных» вобразаў і карцін. У гэтых выпадках звычайна гавораць аб «адчуванні слова». Аднак і само «адчуванне слова» прыходзіць да мастака ў адпаведнасці з тым, як ён авалодвае майстэрствам бачыць і цаніць багацце і сакавітасць фарбаў «жывога жыцця». Без гэтага майстэрства ўсе прыёмы і ўсе словы — мёртвыя.

Аўтару гэтага артыкула неяк прыйшлося чытаць апавяданне, у якім пісьменнік спрабуе выкарыстаць талстоўскі прыём «прыставання» да чытача з адной рысай партрэта. Зноў і зноў напамінае пісьменнік, што ў яго гераіні «пульхныя губы». Але паколькі талстоўскі партрэтны прыём выкарыстаны чыста знешне і няма за ім адчування жывога чалавека, уражанне атрымліваецца даволі непрыемнае: па плоскім твары манекена наклеены «пульхныя губы».

Пра многіх літаратурных герояў мы гаворым: «Як жывы!» І гэта ў поўным сэнсе вышэйшая ацэнка майстэрства мастака. Намаляваць чалавека, каб ён быў «як жывы», можа толькі той пісьменнік, які добра ўлоўлівае і перадае ўзаемазалежнасць душэўнага руху і «жэста», умее бачыць чалавека як жывое, цякучае адзінства «ўнутранага» і «знешняга». Надзвычай смела і праўдзіва адкрывае ўзаемазалежнасць «унутранага» і «знешняга» ў чалавеку Аляксей Талстой. У рамане «Хаджэнне па пакутах» ёсць такая дэталь: прыгнечаны падзеямі, у якіх ён не можа разабрацца, брудны, Вадзім Рошчын ідзе па вуліцы, думаючы аб самагубстве. У такім стане ён выпадкова зайшоў у цырульню, пагаліўся, выйшаў на сонечную вуліцу — і вось ён ужо са здзіўленнем успамінае аб нядаўніх змрочных думках і намерах. І верыш жа мастаку, што такая, здавалася б, дробязь — адчуў сябе чалавек маладзейшым,

прыгажэйшым, проста чысцейшым — змяніла ўвесь ход думак і жаданняў Вадзіма Рошчына.

Адчуванне чалавекам самога сябе, сваёй знешнасці, погляд на сябе збоку ў літаратуры вельмі часта служыць для аўтара як бы пунктам гледжання на душэўнае жыццё чалавека. Гэта, зразумела, не адзіны, але вельмі пладатворны прыём лепкі выпуклых, пластычных вобразаў.

Як жывую бачым мы Наташу Растову ў сцэне, якая дазваляе адначасова бачыць і знешнасць гераіні, і даверліва раскрытую яе душу:

«Окончив первый урок, она остановилась па середине залы и повторила одну музыкальную фразу, особенно понравившуюся ей. Она прислушалась радостно к той (как будто неожиданной для нее) прелести, с которой эти звуки переливаясь наполнили всю пустоту залы, и медленно замерли, и ей вдруг стало весело. «Что об этом думать много, и так хорошо», сказала она себе и стала взад и вперед ходить по зале, ступая по звонкому паркету, но на всяком шагу переступая с каблучка (на ней были новые, любимые башмачки) на носок и так же радостно, как и к звукам своего голоса, прислушиваясь к этому мерному топоту каблучка и поскрипыванию носка. Проходя мимо зеркала, она заглянула в него.— «Вот она я!» как будто говорило выражение ее лица при виде себя.— «Ну и хорошо. И никого мне не нужно».

Лакей хотел войти, чтобы убрать что-то в зале, но она не пустила его, опять затворив за ним дверь, и продолжала свою прогулку. Она возвратилась в это утро опять к своему любимому состоянию любви к себе и восхищения перед собою.— «Что за прелесть эта Наташа!» сказала она опять про себя словами какого-то третьего, собирательного мужского лица.— «Хороша, голос, молода и никому она не мешает, оставьте только ее в покое». Но сколько бы ни оставляли ее в покое, она уже не могла быть покойна и тотчас же почувствовала это».

Уменне бачыць складаную сувязь «знешняга» і «ўнутранага» ў чалавеку ў вялікай ступені было ўласціва выдатнаму беларускаму празаіку К. Чорнаму, пісьменнікупсіхолагу. У аповесці «Люба Лук'янская» ёсць такое месца. Дробны і хітры драпежнік Ян Стафанковіч пад старасць нечакана, твар у твар, сутыкнуўся з уласнай жыццёвай філасофіяй, якую пераняў ад Стафанковіча яго ж сын Сашка. Сашка, лоўкасцю і бессардэчнасцю якога Стафанковіч калісьці захапляўся («урвіцель, падла, эйш, які спрытны, па мне пайшоў!»), адмаўляецца ад бацькі, калі яму пашчасціла «выбіцца ў людзі». Стары Стафанковіч вымушаны шукаць Любу і ўнука, ад якіх ён калісьці хаваў свайго «ўрвіцеля» — сына. Стафанковіч сам ніколі нікому не паспачуваў і не дапамог у

бядзе, але цяпер, калі прыйшла старасць, калі яго так пакрыўдзіў уласны сын, гэтаму чалавеку хочацца верыць, што ён варты спачування, заслугоўвае ласкі і ўвагі. А як жа, ён такі стары і хворы! Усё яшчэ моцны, «жылісты» Стафанковіч у гэты момант хацеў бы адчуваць сябе і хворым і слабым.

«Ён пачаў прыслухоўвацца, ці не ные бок і ці не дранцвее нага. Як быццам бы і ныла і дранцвела». І вось ён ужо ледзьве ногі валачэ, ідзе, «грабучы нагамі па тратуары», нават пакульгваць пачаў. І тое, што ён «грабе нагамі» і «пакульгвае» выклікала ў ім яшчэ больш жаль да самога сябе, ён ужо зусім паверыў, што Люба павінна прыняць яго, даць яму вугал, зрабіць старасць яго цёплай і забяспечанай.

«Покуль ён дайшоў, куды яму трэба было, то ўжо быў упэўнены ў тым, што ў яго мноства хвароб. Яму пачало нядобрыцца: то ў спіне кальне, то ў сярэдзіне заные, то ў галаву стукне. Ён прыслухоўваўся: баліць ці не? Прыслухаўшыся, то яно сапраўды баліць, і яшчэ як моцна. Тады ён прыслухоўванне сваё даводзіў да найвышэйшай ступені і меў задавальненне: баліць, на яго выйшла».

Сама паходка героя ў гэтай карціне неяк звязана з яго ўнутраным псіхалагічным станам. Пры гэтым пісьменнік паказвае не толькі тое, як паходка, знешні выгляд героя абумоўлены псіхалагічным станам, перажываннямі яго, ён устанаўлівае і адваротную сувязь: пачаў Стафанковіч «грабсці нагамі», і гэта дало новы ход яго настрою, яго думкам. Знешняе і ўнутранае ў гэтым чалавеку для чытача настолькі злілося адно з другім, што ў тыя хвіліны, калі Ян Стафанковіч расплачваецца за ўсё сваё жыццё, калі душа яго сціснулася ад прадчування апошняга ўдару, пачынае здавацца, што ён увесь неяк «сціснуўся», нават ростам паменшаў.

І душу, і знешняе аблічча гэтага чалавека мы бачым аднача-сова, таму такі адчувальны, жывы гэты вобраз у нашым уяўленні.

У творах пісьменнікаў, здольных бачыць і цаніць «жывое жыццё», чалавек, грамадства і свет прыроды выступаюць ні ў чым не збедненымі. Няма ў такіх творах нуднай дазіроўкі станоўчага і адмоўнага, святла і цені, а ёсць само жыццё ва ўсёй яго склада-насці і супярэчлівасці. Гэта добра даюць адчуваць і творы су-часных беларускіх 'пісьменнікаў. У беларускую прозу ўвайшлі і ста-лі ў шэрагу лепшых яе дасягненняў апавяданні і аповесці Янкі Брыля, які валодае талентам жыццелюбівым і багатым. Творы яго знаёмяць чытача з самымі разнастайнымі бакамі жыцця: мастак апавядае і аб радасным і аб сумным, і пра тое, што нам дорага, блізка, і пра тое, што выклікае горыч, крыўду, нянавісць. Але аб чым бы ні гаварыў ён: аб сірочым хлебе пастушка («Сірочы хлеб»), аб асабістым жыцці маладой сялянкі, якое склалася няўдала

(«Галя»), аб пабегу з нямецкага палону («Сонечны зайчык»), аб бяздушшы бюракрата («Прывал»), у творах яго побач з ценем столькі святла, радасці, жыцця, што ўсё дрэннае і горкае ніколі не засціць сабой шчасця жыць, змагацца за ўсё лепшае, шчасця бачыць вакол сябе цікавых і яркіх людзей, быць сярод іх, жыць радасцямі і бедамі, думкамі і пачуццямі свайго народа. Грамадскі пафас твораў Янкі Брыля ўзмацняецца тым, што чалавек у яго «правяраецца» і «ацэньваецца» не толькі нормамі нашай маралі, але і з пункту гледжання ўсяго прыгожага, што ёсць у свеце прыроды.

Паліцай Капейка («У Забалоцці днее»), чынуша Фамут («Прывал»), спекулянт Мякіш («На Быстранцы») для Янкі Брыля несумяшчальны не толькі з нашым грамадскім жыццём, але і з жыццём наогул: з сонцам, дзіцячым смехам, зялёнай рунню.

І дарэчы, ёсць прамая заканамернасць у тым, што пісьменнік, які ведае прыроду, у кім, кажучы словамі Міхаіла Прышвіна, ёсць «страснае пачуццё прыроды», такі пісьменнік звычайна добра разумее і дзіцячую псіхалогію, бо дзеці — гэта тое, што ў найбольшай ступені звязвае чалавека са светам прыроды, з жыццём. У Янкі Брыля дзеці з прыродай жывуць па-сяброўску.

«Сонца хоча, каб хлопчык устаў, і яно прыпякае яго. «Чыхнеш, чыхнеш усё ж такі»,— смяецца сонца. І праўда, Анатоль не вытрымаў, чыхнуў».

Там, дзе дзеці («Ліпка і клёнік», «Сірочы хлеб» і г. д.), прырода ў Янкі Брыля «размаўляе» з героямі і чытачамі ўсім багаццем гукаў, фарбаў, светаценяў.

Жыццялюбства і народнасць — якасці непадзельныя. У гэтым пераконвае нас творчасць усіх вялікіх майстроў. Народ — аптыміст па сваім светаадчуванні. Іменна ў народзе чэрпала мастацтва ва ўсе часы аптымізм і жыццялюбства.

Размову аб тым, што нельга чалавека вырываць з акружаючай яго прыроды, мы ніяк не хацелі б зводзіць да папулярызацыі таго просталінейнага і павярхоўнага «біялагізма», якім перахварэла наша літаратура яшчэ ў 20-я гады.

Не ігнараваць біялагічнага ў чалавеку зусім не значыць рабіць «біялогію» пунктам гледжання на чалавека, зыходным пунктам для разумення яго паводзін.

Усякі акцэнт на «біялогіі» — таксама аднабаковасць.

У першым нумары альманаха «Наш современник» за 1957 г. надрукавана аповесць Станіслава Мялешына «Таежны стрэл». На плытах сабраліся людзі вельмі розныя: «шырокая душа» Васька Дубін, які стаў плытагонам, каб зарабіць грошай на вяселле, асеўшы ў Сібіры ўкраінец Грыгор’еў, чалавек цяжкі ў рухах і думках, «паляўнічы за рублямі» Жвакін, абрусеўшы, добры і шчыры мансі Саміндалаў, закаханыя Нікалай і Антаніна, якія «збеглі ў жыццё» ад

бацькоў. Ва ўсіх гэтых людзей свая мара аб удачы, шчасці, будучыні. У Жвакіна мара гэтая звязана выключна з грашыма, у другіх — з думкай аб каханай ці той, якую прыйдзецца пакахаць. Шчаслівы сваім каханнем да раскошна прыгожай Глафіры, Васька Дубін з усіх сіл стараецца, каб і ў другіх былі ўдачы: ён дапамагае Саміндалаву выкрасці ў радні Майру, перажывае за Грыгор'ева, які з нялёгкай душой стараецца наладзіць сваё шчасце з чужой жонкай, з «гладкатварай і румянай» Аўдоццяй. Вакол гэтага і круціцца ўсё ў аповесці.

«Гэта значыць — людзі любяць адзін другога і «на ўсіх сонца адно», як сказаў добры і ціхі, самы ласкавы чалавек з іх — мансі Саміндалаў Сцяпан. І гэта самае лепшае, што робіць людзей таварышамі, а не праца, няшчасце ці свята».

Было б няправільна зводзіць ідэйны змест аповесці Станіслава Мялешына да гэтага даволі спрэчнага аўтарскага абагульнення. Філасофія твора Мялешына і шырэй і багацей гэтага абагульнення: у падтэксце аповесці прабіваецца думка аб тым, што ёсць дзесьці, зусім недалёка, жыццё больш змястоўнае і больш насычанае грамадскімі інтарэсамі. Туга па гэтым жыцці хваляй находзіць на Ваську Дубіна і нават на Грыгор'ева.

Вартасцю твора Мялешына можна лічыць выразнасць і сакавітасць выпісаных з любоўю чалавечых характараў, каларытнасць карцін таежнага жыцця. На прыкладзе гэтага твора можна нават бачыць, як ярка піша мастак, які смела звяртаецца да сакавітых фарбаў «жывога жыцця», не баіцца «біялогіі».

І ўсё ж у падыходзе аўтара да жыцця ёсць нешта такое, што вельмі шкодзіць твору і можа яшчэ больш нашкодзіць пісьменніку ў будучым, калі яно ўмацуецца, стане тэндэнцыяй. У карцінным і, так сказаць, «нацюрмортным» нагрувашчванні страсцей і каханняў, характэрным для «Таежнага стрэла», заўважаецца пэўная штучнасць, знарочыстасць, якая збядняе жыццё. Людзі ўзяты ў заведама збедненых сувязях з грамадскім жыццём, і гэтае іх існаванне адзін на адзін з прыродай і сваімі страсцямі размалёвана такімі падкрэслена сакавітымі фарбамі і «кіпучымі» інтанацыямі, што туга Waські па нейкім іншым, больш змястоўным жыцці, здаецца мала апраўданай.

Прырода, «біялогія» бяруць верх у аповесці над усім астатнім, нягледзячы на ўсе старанні аўтара надаць твору больш грамадскага гучання.

Уменне бачыць і паказваць у чалавеку і тое, што звязвае яго з грамадствам, і тое, што робіць яго часткай свету прыроды, надзвычай патрэбна для мастака. Аднабаковы погляд на чалавека, на жыццё збядняе мастацтва, пазбаўляе яго сапраўднай ідэйна-мастацкай і выхаваўчай сілы.

СТАЛАСЦЬ МАЛАДОЙ ЛІТАРАТУРЫ

Усяго паўстагоддзя назад амаль кожная размова ў друку пра беларускую літаратуру пачыналася з пытання: а ці жыццяздольнай, жыццяўстойлівай з'яўляецца літаратура на беларускай («простай», «мужыцкай») мове, ці здольна яна ўзняцца над узроўнем літаратуры правінцыяльнай, стварыць агульначалавечыя эстэтычныя каштоўнасці?

Само геаграфічнае становішча Беларусі як бы падкрэслівае «сярэдняе» становішча беларускай мовы, этнічнага аблічча беларуса ў адносінах да мовы і аблічча суседніх славянскіх пародаў: рускага, украінскага, польскага. З'яўляючыся мовай усходнеславянскай, беларуская мова ўвабрала ў сябе элементы і мовы польскай[1]

Блізкасць беларускай мовы да моў больш развітых літаратур зусім не пазбаўляе яе якаснай самастойнасці, тым не менш блізкасць гэтая вельмі бянтэжыла некаторых даследчыкаў культуры і літаратуры беларускага народа. Яны задавалі сабе і іншым пытанне: а ці не занадта малую пляцоўку пакінула гісторыя для літаратуры на «народнай», беларускай мове, ці можна ўзвесці яшчэ адзін будынак літаратуры паміж «будынкаў» суседніх славянскіх літаратур, ці не будзе літаратура на беларускай мове толькі штучнай прыбудовай да другіх літаратур? Нават акадэмік Я. Ф. Карскі, вялікі добразычлівец беларускай культуры, які нямала энергіі аддаў яе вывучэнню і папулярызацыі, нават ён усумніўся, ці зможа гэтая літаратура ў блізкім будучым ствараць эстэтычныя каштоўнасці агульначалавечых маштабаў. Ужо ў 20-я гады ў трэцім томе сваіх «Беларусаў» Я. Ф. Карскі пісаў: «Літаратура беларуская, якая адрозніваецца жыццеўстойлівасцю, як **правінцыяльная** (падкрэслена намі — **А. А.**) будзе існаваць і развівацца. Што датычыцца беларускай мовы, якой гаворыць просты народ, дык, жадаючы ёй усялякага працвітання ў будучым аж да сусветнага значэння, я па пытанню аб увядзенні яе цяпер у навуку, як мовы вышэйшага і нават сярэдняга выкладання, трымаюся прыблізна таго ж погляду, які быў выказаны ў апошні час і адным непрадузятым палякам (праф. І. А. Бадуэнам-дэ-Куртэнэ, «Варш. слово», 1920, № 93), іменна, «што беларуская мова настолькі блізкая да вялікай рускай, што ёй наўрад ці ўдасца ўтрымацца побач з гэтай апошняй. Для патрэб прыгожага пісьменства і для патрэб навукі, беларусы будуць, мабыць, карыстацца і надалей агульнарускай мовай, якая вырасла на

---

[1] Яшчэ Энгельс, гаворачы аб Вялікім княстве Літоўскім, адзначаў: «Вялікае княства Літоўскае было населена мноствам розных рас. Паўночныя правінцыі Прыбалтыкі былі ва ўладанні саміх літоўцаў, народа, які гаворыць на мове, адметнай ад моў яго славянскіх суседзяў... Далей на поўдзень і на ўсход ад сучаснага польскага Каралеўства знаходзіліся беларусы, якія гавораць на мове сярэдняй паміж польскай і рускай, але больш блізкай да апошняй» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIII, ч. I, стр. 158).

агульнарускай глебе» — прыбавім ад сябе — не без удзелу другіх рускіх гаворак, у тым ліку і беларускай, асабліва ў ранейшыя часы»[1]

Такім чынам, нават у першыя гады Савецкай улады многія даследчыкі не маглі прадбачыць, якія сапраўды неабмежаваныя магчымасці сацыялізм раскрывае перад культурамі раней прыгнечаных нацый, якія магутныя творчыя сілы разбудзіла ў народзе сацыялістычная рэвалюцыя. А іменна ад грамадскіх умоў усё і залежыла.

Сапраўды, калі новая беларуская літаратура складвалася са значным гістарычным спазненнем, калі доўгі час яна адставала ў жанравым і стылёвым развіцці, дык перашкаджала гэтаму зусім не моўная блізкасць да суседніх літаратур, а неспрыяльныя сацыяльна-грамадскія ўмовы. Само друкаванае беларускае слова доўгі час было пад забаронай, спачатку магнатаў-каланізатараў, а потым царскіх чыноўнікаў.

Занадта многа «клопатаў» прыносіла рускаму царызму ўласнаруская і «маларасійская» (украінская) літаратуры, каб царскія чыноўнікі маглі жадаць яшчэ развіцця літаратуры і на беларускай мове.

Але як толькі ў выніку першай рэвалюцыйнай буры была паслаблена жандарская забарона на беларускі друк, літаратура наша пачала інтэнсіўна развівацца.

Рэвалюцыя 1905 года вельмі садзейнічала прабуджэнню і росту сацыяльнай і нацыянальнай самасвядомасці беларускага народа. І адразу ж на матэрыяле народнага жыцця і на аснове дэмакратычнай літаратурнай традыцыі XIX стагоддзя з'явіліся творы, якія выводзілі беларускую літаратуру далёка за рамкі літаратуры этнаграфічнай, правінцыяльнай — драма Я. Купалы «Раскіданае гняздо», у якой з вялікай філасофска-псіхалагічнай глыбінёй раскрываецца сацыяльная трагедыя абрабаванага папамі беларускага працаўніка, яго ж камедыя «Паўлінка», шматфарбная, як народнае свята, фальклорна-рамантычная паэма «Курган», у якой у баладна-эпічным стылі апавядаецца аб долі народнага мастацтва і аб мужнасці народнага мастака, драматызаваная паэма «Адвечная песня» і другія творы Я. Купалы.

У шэрагу твораў, якія ўзнімалі беларускую літаратуру на ўзровень ідэйна-мастацкіх патрабаванняў эпохі, сталі многія вершы і апавяданні Я.Коласа і асабліва яго вершаваны раман «Новая зямля», вершы і паэмы М. Багдановіча, паэта высокай культуры.

---

[1] Е. Ф. Карский. «Белорусы», т. III. Очерки словесности белорусского племени. Художественная литература на белорусском языке. Выпуск 3. Петроград, 1922, стар. 42.

Між іншым паказальна, што іменна пралетарскі пісьменнік М. Горкі адным з першых адзначаў, што на Беларусі ствараецца вялікая, паўнацэнная ў ідэйна-мастацкіх адносінах літаратура.

У артыкуле «Аб пісьменніках-самавуках» М. Горкі звяртаў «увагу скептыкаў на маладую літаратуру беларусаў — самага забітага народа ў Расіі», на літаратуру, што нараджалася «ў масе патрывожанага народа».

Я. Купала з вялікай эмацыянальнай сілай расказаў свету аб гэтым «патрывожаным» рэвалюцыяй народзе ў вершы «А хто там ідзе?».

Праз творчасць Я. Купалы і Я. Коласа, кажучы словамі Луі Арагона, «атрымаў голас у свеце і той партызанскі край, які здзіўляў Стэндаля, і той народ, які не паддаўся ні панам, ні фашызму». А гэта ж быў народ, у самім існаванні якога сумняваліся. Між іншым, сумняваліся тыя, хто «сумняваўся» і ў тым, што рускі мужык «таксама чалавек».

З этнаграфічным абліччам беларускага народа рускага чытача пазнаёмілі выдатныя вучоныя і фалькларысты Шпілеўскі, Бяссонаў, Шэйн, Раманаў, Карскі і іншыя, выдаўшы зборнікі багацейшага беларускага фальклору. З «жывым» абліччам, характарам, штодзённым бытам беларуса пазнаёміла шырокага чытача мастацкая беларуская літаратура. Гэтым самым беларуская літаратура ўзбагачала ўяўленне чалавецтва аб самім сабе: на «карце» этнічнай, псіхалагічнай, культурнай і моўнай разнастайнасці народаў запоўнена была яшчэ адна несправядлівая «белая пляма».

Але беларуская літаратура не проста знаёміла чытача з побытам і духоўным абліччам народа. Яна сама была праяўленнем духоўнай дзейнасці парода, які змагаўся за лепшую долю.

* * *

Кастрычніцкі вецер 1917 года раскрыў гісторыю беларускага народа на новай старонцы: сацыялістычная рэвалюцыя прынесла беларускаму працоўнаму люду сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне. Беларусь была, як вядома, адной з самых бедных і прыгнечаных ускраін царскай імперыі. Вось што пісалася аб ёй у брашуры, выдадзенай у 1879 годзе:

«Узяць хоць, напрыклад, гаспадарчы побыт і ўмовы жыцця беларусаў. Ёсць на Русі нямала мясцін халодных, галодных, але мала знойдзецца мясцовасцей такіх гаротных і бедных, як Беларусь. «Кепска каля Віцебска,— гавораць самі беларусы,— ля горада Оршы яшчэ горш...» Вельмі бедна, але яшчэ лепш за другіх

жывуць магілёўцы, насельніцтва ж Віцебскай і большай часткі Мінскай здзіўляе асобым, як бы суцэльным убоствам сваіх умоў»[1].

І вось краіна беднасці і непісьменнасці атрымала магчымасць у выніку перамогі Кастрычніка будаваць першую ў свеце дзяржаву сацыяльнай справядлівасці. Перад народам паўстала вялікая мэта, магутны быў яго рэвалюцыйны энтузіязм, а гэта дало мацнейшы штуршок развіццю яго культуры і літаратуры.

Вопыт развіцця беларускай літаратуры за 40 год Савецкай улады засведчыў не толькі жыццяздольнасць, але і вялікія мастацкія магчымасці літаратуры на мове, якая яшчэ зусім нядаўна ігнаравалася як «мужыцкая».

Моўная і ўсякая іншая блізкасць беларускай літаратуры да больш развітай рускай літаратуры ва ўмовах свабоднага, брацкага культурнага ўзаемаабмену сацыялістычных нацый садзейнічала росквіту беларускай літаратуры. Гэтая блізкасць дапамагла хутчэйшаму далучэнню беларускага народа і яго мастацтва да дасягненняў сусветнай мастацкай культуры.

Сама гісторыя абумовіла вялікую цягу беларускай літаратуры да высокай мастацкай культуры, выпрацаванай за многія стагоддзі чалавецтвам. Беларускі народ быў доўгі час пазбаўлены доступу да гэтай культуры. А яго ўласныя духоўныя здабыткі ігнараваліся.

В. Дунін-Марцінкевіч, Ф. Багушэвіч, а пазней Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, Цётка, З. Бядуля самім фактам творчасці на «мужыцкай» мове выказвалі пратэст супраць ігнаравання духоўнай культуры беларускага народа. Беларускія пісьменнікі добра ўсведамлялі, што яны тым мацней сцвердзяць гістарычнае права беларускай літаратуры на існаванне, чым вышэй будзе культура іх творчасці.

«Я не паэт»,— заяўляў Я. Купала, жадаючы падкрэсліць, што народ і толькі народ гаворыць яго вуснамі. І здавалася, што сапраўды яго вершамі загаварыў сам народ, у якім абудзілася патрэба несці на паказ «крыўду ўсю». Народ перадаў свайму паэту і спрадвечную тугу па высокай духоўнай культуры — вось чаму Я. Купала ўзнімаецца да вышынь вялікага мастацтва так проста і як бы без усякага намагання. За талентам, індывідуальнасцю гэтага паэта адчуваюцца таленавітасць і духоўная моц цэлага народа.

Вельмі энергічна імкнуўся сцвердзіць і проста «даказаць» высокія мастацкія магчымасці літаратуры на «простай» беларускай мове Максім Багдановіч. Ён смела і падкрэслена палемічна ўводзіў у беларускую паэзію традыцыйныя класічныя формы: санет, трыалет, рандо і г. д.

---

[1] Белоруссия и белорусы. Труды и описания педагогического Музея по составлению чтений для войск и народа, Москва, 1879.

Многія сучаснікі былі вельмі ўражаны, што «мужыцкая мова», убраная ў метры Петраркі, нічога парадыйнага ў сабе не заключала. Наадварот, самі гэтыя застыўшыя формы раптам як бы ажылі, засвяціліся, загаварылі з першапачатковай непасрэднасцю.

Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі,
Над хвалямі сінеючага Ніла,
Ужо колькі тысяч год стаіць магіла:
У гаршку насення жменю там знайшлі.
Хоць зернейкі засохшымі былі,
Усё ж такі жыццёвая іх сіла
Збудзілася і буйна ўскаласіла
Парой вясенняй збожжа на раллі.
Вось сімвал твой, забыты краю родны!
Зварушаны нарэшце дух свабодны,
Я верую, бясплодна не засне,
А ўперад рынецца, маўляў, крыніца,
Каторая магутна, гучна мкне,
Здалеўшы з глебы на прастор прабіцца.

Хто ведае, магчыма, такімі ж нязвыклымі і нават нязграбнымі здаваліся калісьці сучаснікам санеты, напісаныя «вульгарнай латынню» — жывой народнай італьянскай мовай, якая выцясняла з паэзіі класічную латынь.

Не халодны разлік эксперыментатара, а страсная гуманістычная мысль аб чалавечых правах працаўніка — вось што натхняла М. Багдановіча ў яго мастацкіх пошуках.

Чытаючы такія творы М. Багдановіча, як «Зорка Венера», «Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі», «Слуцкія ткачыхі», «Мадона», «Страцім-лебедзь» і іншыя, адчуваеш: гэта вырасла на беларускай глебе, але глеба гэтая сагрэта сонцам, якое ходзіць «па-паўднёваму» высока. Пад такім высокім сонцам паэтычнай культуры на народнай беларускай глебе і вырасла паэзія Максіма Багдановіча.

З гэтым жа імкненнем тварыць разам з народам вялікую перадавую культуру ішлі ў літаратуру і лепшыя савецкія пісьменнікі. К. Чорны пісаў:

«Былы спрадвечны парабак, няшчаснае стварэнне, якому нават не толькі не давалі хлеб пасля катаржнай працы, а нават здзекваліся за тое, што ён гаворыць па-беларуску (так, як паляк, скажам, гаворыць па-польску, немец — па-нямецку), — гэты чалавек цяпер далучаецца да вышэйшых дасягненняў сусветнай культуры. Ён ведае, цэніць і любіць Гётэ і Шэкспіра, Л. Талстога і Адама Міцкевіча, Тараса Шаўчэнку і Янку Купалу. Ён ведае і цэніць выдатных дзеячоў культуры больш, чым тыя, хто калісьці яго эксплуатаваў. Бо ён узяў у рукі справу пабудовы новай агульначалавечай культуры і для гэтай справы ён мае ў сваім

распараджэнні ўсё, што стварылі калі-небудзь лепшыя прадстаўнікі чалавецтва»[1].

Пасля Кастрычніка імкненне беларускіх пісьменнікаў да высокай творчай культуры набывае іншы, чым у дарэвалюцыйны час, сэнс і характар.

Культура і літаратура беларускага народа атрымалі прызнанне ў дзяржаўным маштабе. Вядома, не ўсякая літаратура, а тая, што служыць народу. Сама эпоха патрабавала ад мастацтва вялікага рэвалюцыйнага наватарства, якое вырастала б на лепшых традыцыях мінулых вякоў. Такое рэвалюцыйнае наватарства і з'яўляецца вышэйшым праяўленнем творчай культуры. Авалодаць старым і пайсці наперад, шукаць і знаходзіць новыя шляхі ў мастацтве, як гэта рабіў У. Маякоўскі,— хіба не ў гэтым сапраўдная мастацкая культура? Іменна да такой мастацкай культуры імкнулася паэзія, народжаная Кастрычнікам.

Многія з паэтаў 20-30-х гадоў, жадаючы па-новаму выявіць новы змест жыцця беларускага народа, сінтэзавалі верш, звязаны з беларускай фальклорнай традыцыяй, з тым інтанацыйна-асацыятыўным вершам, якім паэт-трыбун Маякоўскі ўзбройваў «атакуючы клас». Такія творы, як «Над ракой Арэсай» Я. Купалы, «Праз горы і стэп» П. Броўкі, «У тыя дні» П. Глебкі, а таксама вершы М. Чарота, А. Александровіча і іншых пашыралі і ўзбагачалі само разуменне нацыянальнай паэтычнай традыцыі.

Вельмі настойліва і палемічна ішоў да новага ў паэзіі А. Куляшоў. Праўда, яго першыя буйныя рэчы («Аманал», «Гарбун») сведчылі толькі аб тым, што паэт настойліва шукае новых шляхоў, але не аб тым, што ён знайшоў іх. Аўтар прымушаў чытача блукаць у свеце вельмі складаных паэтычных асацыяцый, прымушаў яго ўяўленне пераадольваць кампазіцыйныя правалы, але сказаць чытачу што-небудзь па-сапраўднаму значнае паэт яшчэ не мог. І ўсё ж гэтыя незвычайныя па форме паэмы сведчылі аб сіле паэтычнага ўяўлення. І што асабліва важна, талент яго быў звернуты да героікі эпохі. Пошукі новага, ў паэзіі рабіліся тым больш плённымі, чым глыбей пранікаў А. Куляшоў у героіку часу, у душу свайго пакалення. Свой лепшы твор, паэму «Сцяг брыгады» ён стварыў у перыяд, калі ўбачыў, адчуў, перажыў гэтую героіку ў яе вышэйшым драматычным напружанні.

Паэма «Сцяг брыгады» з'явілася этапным творам не толькі ў творчай біяграфіі А. Куляшова. Яна прымусіла па-новаму паглядзець на паэтычную прыроду беларускага верша, на яго магчымасці. Паэма «Сцяг брыгады» і другія творы А. Куляшова, таксама як і лепшыя творы М. Танка, П. Панчанкі, П. Броўкі, П. Глебкі, А.

---

[1] К. Ч о р н ы. Збор твораў, т. VI, стар. 285

Зарыцкага, А. Бялевіча, М. Лужаніна, А. Вялюгіна, В. Віткі, У. Дубоўкі, М. Аўрамчыка і іншых, сведчаць, што ў сучаснай беларускай паэзіі мяняецца не толькі кола паэтычных асацыяцый у адпаведнасці з абнаўленнем самой рэчаіснасці, але што і сам характар паэтычных асацыяцый мяняецца. Для сучаснай беларускай паэзіі характэрна імкненне да мастацкага падтэкста. Сучасны беларускі паэт верыць у здольнасць яго чытача пранікаць у самы багаты ўнутранымі асацыяцыямі паэтычны свет. У А. Куляшова, напрыклад, важным кампазіцыйным прыёмам з'яўляецца «фігура ўмоўчання», кожная паэтычная дэталь у яго ёмістая, падкрэсленая, абагульняючая.

А між тым чытач, на якога арыентуецца сучасная беларуская паэзія,— масавы, сапраўды народны чытач. Да гэтага народнага чытача паэзія наша звяртаецца з вялікім багаццем часамі даволі складаных асацыяцый, бо гэты новы чытач — па-сапраўднаму культурны, непараўнаўча больш эстэтычна развіты, чым чытач дарэвалюцыйны. Вось праз якую вобразнасць выяўляе А. Куляшоў свае ўяўленні і адносіны да рэчаіснасці:

Не цвёрдая у бомбы слава,
Гразіцца ёю зарана.
Не хітрая, урэшце, справа
Адолець атам урана.
Мы большыя справы рабілі,
Не робячы з іх сакрэту,
У семнаццатым расшчапілі
Мы атам старога свету.

(«Слова да Аб'яднаных Нацый»)

У такую не простую вобразнасць народны чытач пранікае вельмі лёгка, бо сёння і «рэвалюцыя» і «атам» для яго такія ж блізкія паняцці, як і традыцыйныя фальклорныя «сонейка», «зорка», «зямелька-матухна». Такім чынам, вельмі багатая асацыятыўная вобразнасць сучаснай беларускай паэзіі не самамэта, а натуральны вынік змен у жыцці і светаразуменні самога народа. Не адрывае, а набліжае да народа паэзію такая вобразнасць. Тым самым і разуменне народнасці літаратуры ўзбагачаецца.

І традыцыйную паэтыку сённяшняя літаратура выкарыстоўвае, трансфармуе па-новаму. У паэме «Сцяг брыгады», напрыклад, рэчы, прадметы размаўляюць з лірычным героем. Прыём, які шырока выкарыстоўваецца ў фальклоры. Але ўслухайцеся ў словы лялькі, якая просіць і яе ўзяць з сабой у дарогу.

Лялька гэтак сказала:
— І я не пайшла да вакзала...
Цягам доўгіх начэй,
Не закрыўшы вачэй,
Хіба мала
Я дачкі тваёй сон пільнавала,

Калі яна спала?..
Гаспадар, ты падай мне руку
І не стой на парозе,
І вядзі, як дачку,
У натоўпе людскім па дарозе.
Дзецям ногі баляць, іх дарога цяжкая стамляе,
Я ж слухмяна пайду за табою, бо я нежывая.
Дзеці просяць то есці, то піць,
Пыл сухі ім раты забівае,
Я ж не буду прасіць,
Бо я лялька, бо я нежывая.
Самалёты ляцяць адусюль,
Дзецям смерць пагражае,
Не баюся я куль,
Не баюся, бо я ж нежывая…
Адпачыць па дарозе захочаш,
Адыдземся ў пушчу,
Буду сон твой ахоўваць ахвоча,
Вачэй не заплюшчу,

Нельга не адчуць, што такая высокая культура пачуццяў немагчыма была б без засваення вялікай літаратурна-паэтычнай традыцыі. (І не толькі беларускай традыцыі). З улікам гэтай традыцыі і выкарыстоўвае А. Куляшоў фальклорныя матывы.

У 30-я гады А. Куляшоў заклікаў: глядзець на справы будаўнікоў сацыялізма вачыма нашчадкаў, умець бачыць іх так, як будуць бачыць іх праз некалькі дзесяцігоддзяў. Гэты прынцып дапамагаў паэту адчуць галоўнае ў сваім гераічным часе. І вось у сваіх пасляваенных творах («Толькі ўперад», «Песня аб слаўным паходзе», «Грозная пушча») А. Куляшоў з той будучыні, аб якой марыў, глядзіць на пачатак шляху свайго пакалення. Таму што:

Наш год, наш возраст самый тот,
Что службу главную несет.

(Гэтыя радкі А. Твардоўскага паэт абраў у якасці эпіграфа да паэмы «Толькі ўперад»). Не, не адыходзіць у мінулае паэт. Яму толькі трэба, каб яго пакаленне, якое ўзбагацілася нялёгкім жыццёвым вопытам, магло зноў убачыць пачатак свайго шляху, зноў перажыць гераіку гэтага шляху, праверыць ёю сённяшні дзень. Учора — барацьба з кулаком і дыверсантам, сёння — са светам капіталізме, узброеным атамнай бомбай; учора — рамантыка першай трактарнай баразны, сёння — заваёванае ў крывавай схватцы з фашызмам права быць першай па магутнасці краінай на планеце; учора — маладыя свежыя пачуцці, сёння — вялікі душэўны вопыт, але душа пакалення па-ранейшаму маладая. У паэзіі А. Куляшова ў адно зліты і ўспаміны аб мінулым, і справы сённяшнія, і накіраванасць у будучыню. Гераіка, рамантыка — гэтая адметная рыса паэзіі А. Куляшова — нараджаецца з адчування

руху наперад — праз страты, памылкі, гора і радасці але — «толькі ўперад». Знамянальны для ўсёй паэзіі А. Куляшова вось гэтыя радкі з «Песні аб слаўным паходзе»:

Паход самой гісторыі,
Праўдзівасці самой,
Паход на тэрыторыі,
Заселенай бядой…
Паход… Няхай жыве паход,
Каторым падымаецца
На бой людскі паўстаўшы род,
Каторым ноч знішчаецца,
Бяда перамагаецца,
Зямля ўся вызваляецца,
Мір людзям здабываецца…—
Няхай жыве паход!

Гаворачы аб вобразна-асацыятыўных зменах у беларускай паэзіі, мы маем на ўвазе ўзбагачэнне, пашырэнне нацыянальных традыцый, а не адыход ад іх. А гэта пашырэнне пачалося ўжо ў вершах класікаў беларускай літаратуры, асабліва ў паслярэвалюцыйнай паэзіі Я. Купалы і Я. Коласа.

Што датычыцца беларускай паэтычнай традыцыі, якая грунтуецца на фальклоры, то яна ў сучаснай беларускай паэзіі моцная па-ранейшаму. Не проста ўнутраная сувязь, але адкрытая пераклічка з народнай творчасцю застаецца адметнай якасцю вершаў М. Танка, П. Броўкі, П. Панчанкі, А. Бялевіча, М. Лужаніна, М. Калачынскага, таго ж А. Куляшова і многіх другіх.

Цікавы ў гэтым плане і апошнія цыклы вершаў П. Броўкі («Полымя» № 6 і № 12 за 1958 г.). Такія вершы, як «Пахне чабор», «Белы барабаншчык» і др. сведчаць аб невычэрпных мастацкіх магчымасцях паэзіі, якая абапіраецца па паэтыку беларускага фальклору.

Вельмі цесна звязана з пароднай творчасцю паэзія М. Танка. Гэты паэт умее любую традыцыю (і фальклорную і тую, што ідзе ад Маякоўскага) падпарадкаваць свайму моцнаму паэтычнаму тэмпераменту, прымусіць яе загучаць «па-танкаўску».

М. Танк — паэт высокага пафасу. Для гэтага мастака рэвалюцыйная барацьба — не толькі гераічнае мінулае бацькоў. Біяграфія М. Тапка склалася так, што паэт сам прайшоў праз выпрабаванні рэвалюцыйнага падполля. Магчыма, таму столькі ў М. Танку ад паэта-трыбуна. Ён ні аб чым не ўмее гаварыць без пафасу, а пафас яго сапраўдны, народжаны пераконанасцю. Праўда, не заўсёды пафас гэты арганізаваны талентам паэта дастаткова моцна: побач з паэтычнымі шэдэўрамі ў М. Танка часам сустракаюцца вершы, дзе ёсць паэтычныя правалы, рыторыка («І таму мы пяём», «Ён жыве», «Украіна»), Але не гэтыя вершы вызначаюць

агульны ўзровень і характар паэзіі М. Танка. Пасляваенныя зборнікі яго — «Каб ведалі», «На камні, жалезе і золаце», «У дарозе», «След бліскавіцы» — сведчаць аб тым, што моцны і на дзіва чысты (хочацца сказаць — «нравственный») талент гэтага паэта ўсё больш граніцца і шліфуецца, узнімаючы агульны ўзровень — грамадскі і эстэтычны — сучаснай беларускай паэзіі.

Літаратура набывае агульначалавечае значэнне не тады, калі мастак стараецца дагадзіць густам усіх і калі ён гоніцца за «модай веку», як гэта здаралася ў 20-я гады, калі ад «бессвядомай павагі да мастацкай моды, што пануе на Захадзе» (У. І. Ленін), некаторыя нашы паэты захапляліся паэтыкай мадэрнізма. Не мода, а «тэарэтычная праўда века» (М. Горкі) робіць мастацтва сапраўды сучасным, укладам у агульначалавечую культуру. 20-е стагоддзе — эпоха руху чалавецтва да камунізма. Тое з'яўляецца сапраўды значным сёння ў мастацтве і тое застанецца надоўга, што народжана гэтым рухам, раскрывае яго складанасць і яго гуманістычную сутнасць.

Гэтую ісціну добра пацвярджаюць вершы аб заграніцы М. Танка і П. Панчанкі.

«Турысцкая» нізка вершаў М. Танка ўвайшла ў яго апошні зборнік «След бліскавіцы». М. Танк не проста праехаў праз «чужыя землі» — ён вядзе чытача і праз мінулае гэтых народаў, праз гісторыю іх культуры. І пра ўсё ў вершах М. Танка апавядаецца ад імя сучасніка, чалавека нашых дзён. Паэт любуецца калонамі рымскага храма, пераносіцца думкай у глыбіню вякоў, але ён не можа «прабыць хоць паўгадзіны воддаль» ад падзей, якія хвалююць чалавека сёння.

Хутчэй старонкі «Уніта» гартаю:
Суэц,
Алжыр...

(«Форум Раманум»).

Было б ненатуральна, калі б у «Вершах з дарогі» не адчувалася звычайнай турысцкай цікаўнасці да ўсіх тых новых мясцін на зямлі, якія паэту давялося ўбачыць упершыню. І яна, гэтая «турысцкая» цікаўнасць, свеціцца ў многіх вершах М. Танка, яна вядзе паэта на «месца гульняў парыжанаў», прымушае падоўгу стаяць каля «Акварыума неапалітанскага», глядзець на Трыумфальную арку і г. д.

Цікаўнасць турыста прывяла паэта ў Булонскі лес. Да сцяны ж, дзе былі расстраляны камунары («Пэр-Ляшэз»), яго прывяло сэрца.

Паэт не прыймае Парыжа «вогненных рэклам над банкамі, над барамі начнымі». Ён востра адчувае — ёсць другі Парыж — «рабочых порта і Рэно».

У сэрцы М. Танка ўвесь час жыве туга па «засені наднарачанскага бору», па «красе непаўторных пастораў Радзімы». Любоў паэта да сваёй Радзімы зліта ў сэрцы яго з пачуццём блізкасці да працоўнага чалавека іншых краін: яму балюча за Грэцыю («хоць, здавалася б, гэта зямля не мая, а чужая»), у ім абуджаецца трывога за лёс стамбульскіх сяброў «насільшчыкаў, грузчыкаў, муляраў», бо паэт бачыць амерыканскую эскадру ў Басфоры:

Ці не задумалі гаспадары і госці
Якую правакацыю? Глядзіце лепш, сябры…
(«Стамбул»).

Паэт адчувае сябе прадстаўніком народа, на які гісторыя ўсклала высокую адказнасць за лёс чалавецтва. Іменна таму яго погляд на жыццё такі шырокі, такі багаты духоўны свет яго лірычнага героя. Як на багацце ўсяго чалавецтва, як на сваю спадчыну, глядзіць паэт на помнікі антычнай культуры, на Рэмбрандта, на плаціны, узведзеныя працавітым галандскім народам. Яму сумна бачыць зямлю былой Элады «без лясной, травяной зеляніны зусім»:

Як скарынка лімона,
І зморшчаная, і рудая…

Яму балюча, бо

На калонах, што Фідзія помняць
Натхнёны разец,
Бачыш варвараў нашага часу
Імёны і даты.
(«У краіне міфаў»).

І іменна таму, што гістарычныя, культурныя здабыткі ўсяго чалавецтва дарагія савецкаму чалавеку, ён — непрымірымы вораг капіталізма.

Капіталізм!
Каланіялізм!..
Не, мы не павінны слоў гэтых пакінуць
У спадчыну свету, каб ён не загінуў!
(«Амстэрдам»).

«Турысцкія» вершы М. Танка вызначаюцца своеасаблівай пабудовай, маюць свае адметныя жанравыя якасці. Самае агульнае для ўсіх гэтых вершаў тое, што ў іх увесь час адчуваецца «пульс гісторыі», Пад'язджаючы да Галандыі, паэт міжволі ўспамінае Рэмбрандта, Парыж у яго ўяўленні — гэта перш за ўсё «сцяна камунараў», а таксама Луўр, на парозе Афін паэт не можа не думаць пра Эладу. Аднак погляд паэта ў глыбіню вякоў, на помнікі культуры — гэта пачатак размовы аб сучаснасці. Ды яно і зразумела. Нічога агульнага няма ў сучаснай буржуазіі з героікай і культурай мінулых вякоў. Што агульнае паміж Рэмбрандтам і той «фармалісцкаю мазнёй», якой «заплямлены» Амстэрдам? Паэту «неяк сумна, што Грэцыі вобраз рэальны з яго «ўяўленнем былым

нават рысаў супольных не мае». Паэт ведае, што калі жыве ў Грэцыі «дух гераічнай Элады», то ён — у подзвігу камуніста Белаяніса («У краіне міфаў»). Вельмі характэрны для ўсяго цыкла ў сэнсе мастацкай пабудовы верш «Гібралтар». Пачынаецца ён з чыста турысцкіх замалёвак: «люстра вады без маршчын», «бераг гарысты іспанскай зямлі». І тут вельмі да месца такі кніжны «вобраз Іспаніі».

А за туманам, здаецца, ты бачыш:
Рыцар Ламанчскі над кручаю скача,
Бачыш жалезныя латы і шчыт,
Піку, якая падперла блакіт...

Але гэта толькі «падступ да тэмы», да сучаснасці. Сённяшні Гібралтар — гэта не наіўныя грэчаскія «слупы Геркулеса»: «... Гібралтар вырастае прад намі з крэпасцю, складамі і караблямі...», Гібралтар — гэта

Прагная пашча брытанскага льва,
Льва, чые век ненасытныя вочы
Пільна, трывожна за Афрыкай сочаць.

«Трывожна» — вельмі дакладна сказана аб сённяшнім дні, калі самая калісьці «спакойная плантацыя» каланізатараў, «чорны, як порах, сухі кантынент» робіцца полем бітвы народаў за свабоду.

Так урываецца сучаснасць у верш, і яна падпарадкоўвае сабе і самую традыцыйную вобразнасць яго. Калі ў канцы верша паэт гаворыць пра «горны краж»;

...як быццам бы ўскінуў
На прывітанне маё у адказ
Чорныя,
дужыя рукі Атлас,

то вобраз антычнага героя, які трымае неба на руках (але на «чорных» руках!), успрыймаецца намі ўжо як сімвал магутнасці «чорных ад гневу мільёнаў рабоў».

Вельмі цікава бачыць, як «па-сучаснаму» жывуць у вершах М, Танка вобразы і матывы, звязаныя з працяглай культурнай і паэтычнай традыцыяй. Такое даецца толькі таму, хто арганічна ўспрыняў гэтыя традыцыі і разам з тым усімі помысламі жыве ў сучаснасці, а таму здольны актыўна, творча ставіцца да традыцыйнага матэрыялу.

Доказам вялікіх паэтычных магчымасцей М. Танка могуць служыць вершы яго «Ave Maria» і «Венера Мілоская». Чытаючы загаловак другога верша, нават баішся за паэта: а ці зможа ён сказаць сваё слова аб тым, што ўслаўлена і апета столькімі мастакамі? і тое пачуццё, якое выклікае верш М. Танка «Венера Мілоская», блізкае да пачуцця радасці і нават гордасці за паэта: знайшоў! Знайшоў сваё, нікім яшчэ не сказанае і не ўбачанае! Колькі спроб было ўявіць бязрукую багіню прыгажосці такой, якой

яна выйшла з-пад разца Агесандра. М. Танк жа іменна ў тым, што багіня не мае рук, знайшоў свой паэтычны ключ да тэмы.

Бачу — ідзе яна лёгкай хадою.
Рук няма. Пэўна, маланка скрышыла,
Каб перад небам і перад зямлёю
Грудзі свае імі не засланіла.

На такім жа высокім паэтычным ўзроўні і верш «Ave Maria».

Дарэчы, супастаўляючы лепшыя творы М. Танка з менш удалымі, такімі, напрыклад, як верш «Капры», адчуваеш, у якім напрамку магло б павышацца майстэрства паэта. У вершы «Капры» няма таго паэтычнага адкрыцця, сапраўды паэтычнай думкі, якой радуе нас. «Венера Мілоская», а таму ён мнагаслоўны. Простае апісанне вострава Капры і мясцін, звязаных з імем Горкага, яшчэ не дае мастацкага твора. Так убачыць Капры здольны ўсякі турыст. Паэт павінен быў паглядзець інакш, так, каб звычайны жыццёвы факт стаў фактам мастацтва, багатым унутраным зместам. Мастацкі твор В. Г. Бялінскі параўноўваў з арганізмам, які жыве сваім, не залежным ад аўтара жыццём. Прыкладам такога завершанага, самастойнага паэтычнага «арганізма» можа з’яўляцца верш «Ave Maria».

Уражанні, якія складаюць змест верша «Капры», выпадковыя і павярхоўныя. Інакш напісаны верш «Ave Maria»: паэт як бы міжвольна спыніўся перад манашкай, глыбока ўражаны кантрастам паміж яе маладой прыгажосцю і «жалобнай вопраткай чорнай». І з гэтага бярэ пачатак надзвычай чалавечная і паэтычная думка верша.

Манашка, якой «не больш, хіба, як семнаццаць маеў», глядзіць набожна «на крыж Пятровы», а паэт «моліцца» на яе бровы».

Няўжо, красуня, ты не шкадуеш,
Што хараство і жыццё марнуеш?
Як танцавалі б ножкі такія —
Ave Maria!

Між іншым, у многіх вершах М. Танка апошняга часу («Добры дзень», «Сентыментальная трагедыя» і г. д.) заўважаецца ўзмацненне гумарыстычных інтанацый. Гумар М. Тапка своеасаблівы — у ім надзвычай многа страсці, бо М. Танк наогул — паэт, які не ўмее размаўляць без пафасу. А там, дзе многа паэтычнай страсці, гумар вельмі лёгка пераходзіць у сарказм, што таксама характэрна для вершаў М. Танка.

Нешта «гейнеўскае» ёсць у гэтым спалучэнні страсці, пафасу з той смеласцю, лёгкасцю і адначасова чысцінёй, з якой умее сказаць паэт аб «грудзях тугіх», аб «стане непакорным» маладой манашкі.

Асаблівы склад таленту ў П. Панчанкі. Гэта паэт, верш у якога «падступае да горла», вырываецца, як боль, гнеў ці як радасць,

любоў з самых глыбінь душы. Так страсна напісана і «Патрыятычная песня»:

Саборы збудованы хітра і з толкам:
І ловяць, і страшаць, і глушаць цябе…
Я бачыў цябе, рымскі папа, ды толькі
Размовы не вёў.
Дык дазволь хоць цяпер.
Дымяць у Неапалі крэйсераў трубы,
І сцяг паласаты калышуць вятры.
Ляжаць у Пампеях каменныя трупы,
Адрытыя там ля падножжа гары.
…Везувій маўчыць, не дыміцца: стары ён,
Яму надакучыла выбухаў муць.
А хто ж тваю паству і Рым твой адрые,
Калі з Вашынгтона віхуры падзьмуць?

Надзвычайная паэтычная шчырасць, грамадзянская страснасць, якая арганізуецца моцным талентам — вось паэзія П. Панчанкі.

Вершы паэта — і тыя, што былі гарачым водблескам Айчыннай вайны («Іранскі дзённік» і др.), і яго лепшыя пасляваенныя творы (зборнікі «Шырокі свет», «Кніга вандраванняў і любові») — гэта вялікая літаратура, літаратура глыбокіх пачуццяў, думак, ідэй, мастацкіх адкрыццяў.

Новы буйны твор Гі. Панчанкі «Патрыятычная песня» — адзін з прыкладаў таго, як пашырае сацыялістычная рэчаіснаць ідэйнатэматычныя і мастацкія гарызонты беларускай літаратуры.

Да сапраўдных мастацкіх вяршынь літаратура не можа ўзняцца, калі яна адрываецца ад нацыянальнай глебы. На прыкладзе заходняга абстракцыянізма можна бачыць бясплоднасць мастацтва, якое ігнаруе канкрэтнае, нацыянальнае.

Сацыялістычны рэалізм, які з'яўляўся і з'яўляецца магістраллю развіцця беларускай савецкай літаратуры, мае глыбокія карэнні ў нацыянальным геніі народаў, што пракладваюць гістарычныя шляхі ў камунізм. Сучасная беларуская літаратура, якую ніяк не абвінаваціш у нацыянальнай абмежаванасці ці «правінцыялізме», вельмі цесна звязана з лепшымі традыцыямі беларускай культуры, з мінулым, сучасным і будучым беларускай сацыялістычнай нацыі. За творамі беларускіх пісьменнікаў — духоўнае аблічча, склад пачуццяў, светаадчуванне беларускага савецкага народа, свабодалюбівага народа-партызана, які заўсёды першым сустракаў чужынцаў з Захада і апошнім праводзіў іх з зямлі рускай, які працай сваёй столькі разоў з попелу ўздымаў гарады і вёскі свае. За гэтымі творамі — край зялёных жытнёвых даляў, асфальтаваных дарог з бярозавымі прысадамі, край асушаных калгасных тарфянікаў, цеплавых электрастанцый, традыцыйных белавежскіх зуброў, якія

ахвотна «прыжыліся» і на радыятарах беларускіх самазвалаў, край цудоўнай народнай творчасці, якая дала свае фарбы не толькі беларускім мастакам. Прадаўжаючы традыцыі Я. Купалы і Я. Коласа, беларускія паэты імкнуцца быць голасам свайго гераічнага народа, голасам праўдзівым і моцным.

* * *

Рост беларускай літаратуры ў савецкі час выявіўся і ў развіцці іншых жанраў, у прыватнасці празаічных. Тут былі свае заканамернасці.

Беларуская проза рабіла свае першыя крокі, абапіраючыся на вопыт, на стылістычныя формы больш развітай беларускай паэзіі.

Захапленне «паэтычнай прозай» адпавядала нейкім запатрабаванням часу, інакш яно не магло б быць такім моцным.

Перш за ўсё трэба мець на ўвазе, што беларуская савецкая літаратура зараджалася як глыбока дэмакратычная літаратура, якая карэннямі сваімі ўваходзіла ў народнае мысленне. У паэтычнасці беларускай прозы выяўлялася блізкасць яе да фальклорнай традыцыі. Але справа не толькі ў гэтым. Для паслярэвалюцыйнага часу наогул характэрны былі пошукі падкрэслена эмацыянальнага «стылю эпохі», эпохі шматфарбнай, дынамічнай.

Складанасць праблемы заключаецца ў тым, аднак, што «паэтычная проза», у адных выпадках з'яўляючыся вельмі станоўчай, арганічнай якасцю стылю пісьменніка, у другіх выпадках была толькі праяўленнем гістарычнай жанравай няспеласці беларускай прозы. «Празаічная традыцыя» ў беларускай літаратуры была вельмі нязначнай: апавядаючы аб жыцці, беларускія празаікі (асабліва маладыя) непазбежна то ўхіляліся ў бок натуралістычнага бытапісальніцтва, то паддаваліся гіпнозу паэтычных стылёвых форм, якія распрацаваны былі значна лепш.

Паэтычнасць з'яўлялася важнай асаблівасцю і моцнай якасцю прозы Я. Коласа і З. Бядулі.

Імкненне да наватарства характарызавала творчасць маладых пісьменнікаў, якія прыйшлі ў літаратуру пасля Кастрычніка. І гэта зусім натуральна, асабліва для такой «наватарскай», рэвалюцыйнай эпохі. Праўда, часам наватарства маладых аказвалася празмерна павярхоўным і закранала не столькі метад мастацкага асваення свету, колькі тэму і чыста апавядальную, моўную абалонку літаратуры. Не ўніклі многія маладыя празаікі чыста стылізатарскага захаплення і «паэтычнай прозай». Вядома, што для некаторых пісьменнікаў, для М. Лынькова напрыклад, эмацыянальна-рамантычны стыль быў арганічны. Але і стылізатарства ў прозе было нямала.

Вось супраць гэтай стылізацыі пад паэтычную манеру і выступалі ў 20-я і 30-я гады такія празаікі, як К. Чорны, К. Крапіва і другія прыхільнікі прозы эпічнай, аналітычнай, «незалежнай» ад паэзіі.

К. Крапіва не баяўся смелага слова, свядома імкнуўся да вострага сутыкнення «нізкіх» і «высокіх» паняццяў. Яго апавяданні і раман «Мядзведзічы» напісаны ў стылі падкрэслена бытавым. У яго апавяданнях асабліва адчуваецца імкненне разбурыць традыцыйную «паэтычную» вобразнасць. Вось малюнак вясны:

«Прыляцелі аб'яднаныя ў прафсаюзы гракі і распачалі гаспадарчае будаўніцтва, дзеля чаго наладжваюць мнагалікія сходы і вядуць на іх гарачыя спрэчкі.

Дробнабуржуазная варона зусім абалдзела ад іх ляманту і валтузні і не ведае, якую платформу заняць ёй у адносінах да суседзяў»[1] і г. д.

К. Чорны не выступаў супраць эмацыянальнасці, бо і сам быў мастаком вялікіх страсцей, але К. Чорны лічыў, што проза мае і павінна мець свае сродкі эмацыянальнасці, што яна не павінна жывіцца стылістыкай, якая больш адпавядае паэтычным жанрам. Без гэтага, лічыў К. Чорны, няма сапраўднай празаічнай культуры.

У беларускую літаратуру ў пасляваенны час прыйшлі пісьменнікі вельмі розныя па таленту. Пачуццё вялікай інтымнасці ў адносінах да сваіх герояў афарбоўвае творы Я. Брыля аб Айчыннай вайне («Нёманскія казакі», «Мой зямляк», «Адзін дзень» і др.); І. Шамякін, аўтар «Глыбокай плыні», шукае мастацкага вырашэння тэмы ў раскрыцці драматызма падзей, у стварэнні рамантызаваных характараў; І. Мележ у «Мінскім напрамку» імкнецца да шырыні, эпічнасці ваенных панарам; бытавая праўда, самая драматычная праўда вайны, усё падпарадкоўвае сабе ў творах А. Кулакоўская («Расстаемся ненадоўга», «Перад узыходам сонца»).

Цікава адзначыць, што пасляваеннае пакаленне беларускіх празаікаў таксама злоўжывала крайнасцю, але гэта ўжо была не «паэзія ў прозе», а бытавізм і празмерная, натуралістычная псіхалагізацыя. Заўважалася ў маладых празаікаў (асабліва ў першыя гады пасля вайны) тэндэнцыя перагружаць свае творы, хоць часам і яркім, але не зусім абавязковым, выпадковым бытавым і псіхалагічным матэрыялам. Гэта і натуральна: усё перажытае ў цяжкія і гераічныя гады вайны ярка зафатаграфавалася ў памяці і здавалася маладым аўтарам аднолькава важным і значным. Было тут і проста няўменне будаваць кампазіцыю.

Але проза наша ўжо вызваляецца ад гэтай падпарадкаванасці жыццёваму матэрыялу, авалодвае ім. Пры гэтым усё

---

[1] К. Крапіва, Збор твораў, 1956, т. II, стар. 8.

больш багата і ярка праяўляецца творчая індывідуальнасць беларускіх празаікаў. І. Шамякін умее быць уважлівым да самых інтымных перажыванняў сваіх герояў і адначасова бачыць тую «грамадскую плынь», якая вызначае лёс асобных людзей. У гэтым рамане І. Шамякіна, а таксама ў яго апошніх аповесцях («Непаўторная вясна», «Начныя зарніцы») добра раскрылася ўменне будаваць яркі, дынамічны сюжэт на характарах, перажываннях людзей, уменне цікава весці апавяданне.

Аповесці «Нявестка» і «Перад узыходам сонца» А. Кулакоўскага, раманы У. Карпава «За годам год», А. Чарнышэвіча «Світанне», апошнія творы І. Мележа, І. Грамовіча, М. Лупсякова, Р. Сабаленкі, Я. Васіленка, І. Дуброўскага, А. Васілевіч і другія творы апошніх год узбагачаюць наша ўяўленне аб беларускай літаратуры.

Цікавым з'яўляецца новы паварот пасляваеннай беларускай прозы (у творчасці Я. Брыля, М. Лынькова, П. Броўкі, Я. Скрыгана і др.) да традыцыі «паэтычнай прозы». Проза беларуская, якая ў канцы 20-х і ў 30-я гады як бы імкнулася «адарвацца» ад паэзіі, каб выпрацаваць свае моўныя і сюжэтна-кампазіцыйныя сродкі,. сёння зноў вяртаецца да яе, але вяртаецца ўзмужнелай, як роўная да роўнай, моцная ўласнай аналітычнай, псіхалагічнай традыцыяй. Ва ўсякім разе няма ў сучаснай, багатай творчымі індывідуальнасцямі прозе таго стылёвага антаганізма, узаемнага адштурхоўвання прозы «паэтычнай» і прозы аналітычнай, што заўважалася ў 20-30-я гады.

Няма сёння прозы падкрэслена палемічна аналітычнай, але затое няма і штучнага стылізатарства пад паэтычную стылістыку.

Крайнасці зняты часам, вопытам.

Сучасная беларуская «паэтычная проза» выкарыстала вопыт прозы псіхалагічнай, аналітычнай.

У прозе Я. Брыля, напрыклад, знойдзем свой, вельмі яркі сінтэз паэзіі і аналіза: за паэтычнай, лірычнай атмасферай яго твораў адчуваецца самае ўдумлівае пранікненне ў глыбіні чалавечай псіхалогіі.

У прозе Я. Брыля ўсё здзіўляюча ўраўнаважана: нацыянальная яркасць матэрыялу і вялікая культура чалавеказнаўства, эмацыянальнасць і разважлівасць, лірызм і пластычнасць малюнка. Проза Я. Брыля характарызуецца добрай адшліфаванасцю, але шліфоўка не пазбаўляе яго творы ўнутранай сілы, яны вельмі сакавітыя па фарбах. Аповесці і апавяданні Я. Брыля «У Забалоцці днее», «На Быстранцы», «Галя», «Надпіс на зрубе», «Марыля», «Праведнікі і зладзеі», «Сірочы хлеб» і іншыя — добры прыклад таго, што ў літаратуры можна быць вельмі нацыянальным без таго цягучага, нуднага бытапісальніцтва, якому аддаюць даніну некаторыя нашы раманісты.

Вартасці прозы Я. Брыля як прозы «паэтычнай» у тым, што ў творах яго няма і намёку на стылізацыю.

Я. Брыль зусім не стараецца, каб фраза яго гучала «паэтычна», наадварот, ён змагаецца з усякай распеўнасцю. Але ён так любіць сваіх герояў, тых, што ўзяты з гушчы народнай, ён так непасрэдна адчувае паэзію самога жыцця, нашага жыцця, што гэтая паэзія сама сабой пачынае гучаць у яго творах, у яго фразе.

«Збылося!

Трактар спыніўся. Рокат замоўк.

Галя ўстала і адышла да акна. Міжвольнымі рухамі рук яна адразу паправіла валасы, пасля — таксама міжвольна— закрыла рукамі твар.

Сяргей ідзе. Яшчэ ўсё малады, як і ў той час, толькі цяпер — у сінім заплямленым камбінезоне, з пшанічным чубам над блакітнымі вясёлымі вачыма, з кепкай у левай руцэ. Вось-вось зашалясціць пад яго ботамі росная трава, захрупае жвір каля прызбы, пацягнецца да шыбы родная рука, застукае ціхенька ў шкло і — кончыцца ўсё, што было… Ідзі, ідзі, я чакаю даўно… ой, даўно!

Ды што гэта!..

Ну, а ты думала — што?..

Трактар гудзе ізноў. І гэты гул цяпер штораз — далей. Як гэта проста ўсё, як зразумела, што ён завярнуўся,— і як гэта страшна!.. Сядзь і сядзі каля акна. Хочаш — крычы, а хочаш — маўчы, пазірай. Ёсць і яшчэ адно, што табе засталося — заплач»[1].

Музыкальнасць прозы Я. Брыля ўзнікае з умення мастака ўслухоўвацца ў «музыку» самога жыцця. Рэзкім дысанансам урываюцца ў яе пакуты людзей, жорсткасць, пошласць, неўладкаванасць душэўная, але над усім гэтым пануе лейтматыў неперамožнага імкнення чалавека да шчасця, свету, чысціні.

Унутраная мастацкая мэтанакіраванасць Я. Брыля да самага светлага ў рэчаіснасці робіць гэтага пісьменніка асабліва непрымірымым да ўсяго, што можа запаганіць, забрудзіць яе: да ўласніцтва, мяшчанства, бюракратызма.

Пісьменнік праўдзіва паказвае і ценявыя бакі нашай рэчаіснасці, але гэта не зніжае, а ўзмацняе жыццесцвярджальны пафас яго твораў. Якраз у барацьбе з недахопамі, у пераадоленні цяжкасцей выяўляецца ўнутраная моц нашага ладу. Чым ярчэй свеціць сонца, тым больш рэзка выступаюць цені, але хіба яны могуцьператварыць дзень у ноч?

У нашай крытыцы вельмі часта сталасць беларускай прозы падкрэсліваецца тым, што жанр рамана заняў у ёй вядучае месца. Сапраўды, ступень развіцця «эпасу нашага часу» (В. Г. Бялінскі)

---

[1] Я. Брыль. На Быстранцы, 1955, стар. 201.

вельмі важны крытэрый, якога нельга не ўлічваць пры характарыстыцы любой сучаснай нацыянальнай літаратуры. А для ўсякай маладой літаратуры раман — гордасць. Але нельга ў гэтым пачуцці быць празмерна наіўным, асабліва цяпер, калі беларускія раманы так часта друкуюцца ў перакладзе па рускую мову і выносяцца на суд вельмі патрабавальнага саюзнага чытача. А між тым пачуццё меры ў нас захоўваецца далёка не заўсёды. Нядаўна выйшла ў свет брашура Д. Палітыкі «Беларуская пасляваенная проза». Калі меркаваць па гэтай брашуры, дзе ўсе творы ацэньваюцца ў залежнасці толькі ад тэмы і добрых намераў аўтараў, то няма ў пасляваеннай беларускай літаратуры ні аднаго рамана (за выключэннем яўных «зрываў»), які не быў бы вяршыняй развіцця гэтага жанра.

Згодна погляду аўтара брашуры кожны наступны раман з'яўляецца больш значнай мастацкай з'явай у параўнанні з ранейшымі раманамі толькі таму, што ён асвойвае больш блізкі нам па часу жыццёвы матэрыял і з улікам тых змен у ідэалагічным жыцці, якіх не мог улічыць аўтар-папярэднік. Няма патрэбы даказваць, што гэта празмерна спрошчаны погляд на мастацтва.

Безумоўна, пасляваенны беларускі раман увабраў вельмі важны народны вопыт, вопыт Айчыннай вайны і мірнага будаўніцтва апошніх цяжкіх і гераічных пятнаццаці гадоў, і гэта значны ўклад у нашу мастацкую культуру. Але нельга не ўлічваць, што большасць нашых сучасных раманістаў — гэта маладыя таленты, якія толькі-толькі склаліся. Лепшыя іх дасягненні — наперадзе.

І вельмі добра робяць тыя з нашых сучасных раманістаў, якія, не верачы ў тое, што яны ўжо пераўзышЛі і Коласа і Чорнага, настойліва вучацца ў класікаў літаратуры. Добра тое, што такія празаікі, як І. Шамякін, І. Мележ больш уважліва пачынаюць ставіцца да мовы.

Нельга не заўважыць, што інтэлектуальна-філасофскі ўзровень некаторых нашых нават вельмі папулярных раманаў не заўсёды сапраўды высокі. А новаму твору такога вопытнага літаратара, як Т. Хадкевіч, раману «Даль палявая», вельмі шкодзіць апісальнасць. Аб гэтым чамусьці не гаворыцца ў поўны голас. Першае патрабаванне да мастацкага твора: ён павінен чытацца. Ці не замнога ў нас з'яўляецца твораў, якія цяжка дачытаць да канца? Не заўважаць недахопаў нашай літаратуры, значыць не турбавацца па-сапраўднаму за яе поспехі, не думаць аб руху да новых дасягненняў.

Цікавая з'ява ў беларускай прозе — пастаяннае, пачынаючы ўжо з 20-х гадоў, імкненне да вялікіх сацыяльна-гістарычных палотнаў, да эпічнага размаху. Тое, што характэрна для ўсёй савецкай літаратуры, у маладой беларускай прозе абумоўлена было і нечым сваім. Імкненне асэнсаваць і паказаць шырокаму чытачу

гістарычныя шляхі народа, які так доўга быў пазбаўлены нават права называцца народам,— гэта ж так натуральна для маладой літаратуры. З таго ж імкнення нарадзілася задума выдатнай трылогіі Я. Коласа «На ростанях» і грандыёзны план К. Чорнага: паказаць у серыі раманаў гісторыю сацыяльнага, нацыянальнага і духоўнага вызвалення і абнаўлення свайго народа.

Гэтую традыцыю прадоўжыў П. Пестрак, напісаўшы вялікі мастацкі летапіс рэвалюцыйнай барацьбы народу Заходняй Беларусі («Сустрэнемся на барыкадах»).

У рэчышчы гэтай традыцыі стварыў і М. Лынькоў «Векапомныя дні» — своеасаблівы мастацкі манумент гераізму народа-партызана.

«Векапомныя дні» М. Лынькова належаць да ліку твораў, у якіх аўтарскі жыццёвы вопыт і вопыт народны арганічна злітыя, да ліку твораў, у якіх важныя падзеі паказаны як бы праз успрыняцце самога народа, праз яго мастацкую ацэнку. Такія творы нечым вельмі блізкія да фальклорных, яны заўсёды аптымістычныя і жыццярадасныя па зместу, па фарбах.

Чым далей адыходзяць у мінулае «векапомныя дні» вялікіх пакут і нябачанай героікі Айчыннай вайны, усенароднай партызанскай барацьбы, тым больш узвышаная памяць аб тых днях: многае прымае формы легендарныя. Ды гэта і заканамерна: памяць народа ўтрымлівае самае галоўнае, пакідаючы ў баку выпадковае, другараднае. Вартасць гэтага рамана не столькі ў праўдзівасці дэталяў, бытавых падрабязнасцей, колькі ў шырыні і багацці агульнай карціны партызанскай вайны на Беларусі. На першым плане ў рамане іменна героіка ўсенароднай барацьбы з азвярэўшым фашызмам. Для рамана характэрны пафас народнага подзвіга, неперажнай стойкасці духа, перакананасці ў сваёй праўдзе, паэтызацыя партызанскай, народнай кемлівасці, перад якой смешна бездапаможнай выглядае вялізарная ваенная машына ворага. Вось у чым прырода і лынькоўскага гумару.

У творы, так задуманым і выкананым, часта зусім апраўданымі з'яўляюцца сітуацыі і вобразы, якія ў «звычайным» рамане могуць здацца недастаткова праўдзівымі, ідэалізаванымі, спрошчанымі. І ўсё ж пачуццё меры не павінна парушацца. А між тым героям рамана подзвіг даецца часам занадта ўжо лёгка.

Больш за ўсё шкодзіць раману, рыхліць яго кампазіцыю, прыдае асобным месцам твора адценне рытарычнасці празмерная схільнасць «пагаварыць», якой хварэюць усе героі твора. Калі для Чмаруцькі такое «пляценне славес» апраўдана (натура яго ўжо такая!), то ў адносінах да некаторых іншых персанажаў тут яўнае парушэнне мастацкай меры.

Але ў цэлым раман «Векапомныя дні» — значнае дасягненне сучаснай беларускай літаратуры.

Яшчэ нядаўна многія пісьменнікі, якія тут называліся, лічыліся малодшым пакаленнем. Сёння ў літаратуру прыходзіць новая пляяда празаікаў: І. Навуменка, А. Асіпенка, І. Пташнікаў, І. Сіўцоў, В. Адамчык, В. Быкаў і др. Маладыя празаікі прынеслі ў літаратуру жыццёвы вопыт і светаадчуванне таго пакалення, якое ў гады вайны яшчэ толькі развітвалася з дзяцінствам, якое, не скончыўшы сярэдняй школы, пераступіла парог суровай школы вайны. Адразу ж выклікалі вялікую цікавасць апавяданні І. Навуменкі («Хлопцы-равеснікі»), і не толькі таму, што жыццё ў іх малюецца ярка, добрай мовай, але перш за ўсё таму, што І. Навуменка гаворыць ад імя свайго пакалення. Не выпадковай і вельмі характэрнай з'яўляецца ўсмешка, з якой ён апавядае аб сваіх равесніках — некалькі просталінейных, наіўных, але сумленных і бескампрамісных у вялікім і малым. Так гаворыцца аб пераацэненым, але па-ранейшаму дарагім.

* * *

Рэвалюцыйны рух 1905-1917 гадоў, яркая і бурная эпоха будаўніцтва сацыялізма ўзнялі літаратуру беларускага народа на ўзровень развітых літаратур. Вялікая задача і абавязак кожнага новага пакалення пісьменнікаў не зніжаць, а павышаць гэты ўзровень.

ТВОРЧАЯ ІНДЫВІДУАЛЬНАСЦЬ І ГРАМАДЗЯНСКАЯ АКТЫЎНАСЦЬ

> Чалавеку ставіцца задача: знайсці сябе, свае суб'ектыўныя адносіны да жыцця, да людзей, да данага факта і ўвасобіць гэтыя адносіны ў свае формы і ў свае словы.
>
> М. Горкі.

Надпіс на адным з павільёнаў Сусветнай выстаўкі ў Бруселі абяцаў: «50 год сучаснага мастацтва». Нечаканае адчуванне ахоплівала нашага чалавека, калі ён трапляў у гэты будынак. Раней ён, вядома, ужо наведаў павільён навукі, падымаўся ў люстраныя шары атоміума, больш, як каля іншых экспанатаў, затрымаўся каля свайго «земляка» — спадарожніка Зямлі, дзе заўсёды «завозна», разам з турыстамі з Паўднёвай Амерыкі паахаў каля зубрападобнага мінскага самазвала, агледзеў цудоўны палац Чэхаславакіі, наштурхаўся і накруціўся да болю ў шыі ў амерыканскай цыркараме («кругавое» кіно), падзівіўся смеласці і экстравагантнасці французскіх спецыялістаў, якія ўраўнаважылі свой вялізны, падобны па экскаватар павільён па адным пункце апоры... Пры ўсёй рознасці і супярэчлівасці ўражанняў наведвальнік не мог не згадзіцца, што выстаўка ў цэлым апраўдвала свой дэвіз: «Чалавек і прагрэс» і нават у большай ступені адпавядала яму, чым гэтага, мабыць, хацелася б некаторым з яе арганізатараў.

Праўда, над адным з павільёнаў, які нагадваў пячору, над павільёнам Вацікана пагражальна ўздымаўся той самы крыж, якім багаслаўляліся цемрашальскія расправы над Джардано Бруно ранейшых вякоў. Але ж наведвальнік бачыў, што сімвалам выстаўкі 20-га стагоддзя быў не гэты чорны крыж, а атоміум.

Праўда, наведвальніку выстаўкі дакучліва прапаноўвалі паверыць у тое, што калонія ў наш час можа быць не вулканам, а мірнай букалічнай плантацыяй. Але вакол крыкліва-рэкламнага павільёна Бельгійскага Конга цесна было ад павільёнаў тых краін, якія зусім нядаўна былі такімі ж «мірнымі» калоніямі.

І хіба не аб сапраўдным прагрэсе чалавецтва сведчыла тое, што каля дзесяці павільёнаў Сусветнай выстаўкі дэманстравалі дасягненні краін, дзе прынцып «свабоднай» эксплуатацыі чалавека чалавекам заменены прынцыпам сацыялістычным?

Стоячы каля макета савецкага спадарожніка Зямлі, наведвальнік адчуваў: чалавецтва сапраўды выйшла на магістральны шлях прагрэсу.

І вось калі пасля ўсяго гэтага чалавек трапляў туды, дзе дэманстраваліся ўзоры мадэрнісцкага мастацтва за 50 год, ён не мог не разгубіцца на нейкі час. Быццам прывялі яго да крывога люстра і сказалі: «А ўсё ж вось хто ты, чалавек, нягледзячы на тое,

што пранік і ў атам і ў космас. Вось які адзінокі і бездапаможны ты ў свеце, які спрабуеш перарабіць, падпарадкаваць свайму розуму, і вось наколькі бездапаможны розум твой, чалавек, перад безданню падсвядомага».

Здавалася, што некаму вельмі не хацелася, каб чалавек, убачыўшы плёны свайго генія, яшчэ больш паверыў у сябе. Камусьці вельмі патрэбна было, каб усумніўся чалавек у тым, што варта імкнуцца наперад, ісці наперад.

І крыўдна падумалася аб мастаках, творы якіх выконваюць такую ганебную ролю на выстаўцы, прысвечанай чалавеку і прагрэсу.

Больш чым што іншае здзіўляла свежага чалавека, які трапляў на выстаўку найбольш характэрных твораў буржуазнага мастацтва, аднастайнасць гэтых твораў. Так, іменна аднастайнасць. Аказваецца, якраз таго бога, у ахвяру якому абстракцыяністы прынеслі ўсё, што чалавеку дарага, якраз разнастайнасці, індывідуальнасці і не было на гэтай выстаўцы. Здавалася, звар'яцелая фабрыка пачала раптам штампаваць аднолькава скажоныя безгаловыя фігуры людзей, брудныя палотны, і вось ужо паўстагоддзя працягвае гэтую механічную аперацыю. Аказваецца, вельмі ж невынаходлівыя гэтыя паны сучасныя мадэрністы пры іх гатоўнасці, ў імя арыгінальнасці, «суб'ектыўнасці» ўсё паставіць на галаву. Ды гэта і зразумела. Скажыце чалавеку, што ён можа маляваць што хоча і як хоча і толькі не павінен узнаўляць, паўтараць якасныя формы таго свету, які акружае яго — ці надоўга хопіць у мастака фантазіі? А мадэрністы вось ужо паўстагоддзя таўкуцца ў гэтай цёмнай пустаце. Як тут не напаўзаць палатну на палатно, як не паўтарацца?

Нямецкі паэт Люіс Фюрнберг, аўтар яркай лірыкафіласофскай паэмы «Брат безымянны», які некаторы час сам захапляўся мадэрнісцкай паэтыкай, выдатна раскрыў трагедыю адарванага ад народа мастака: вельмі многа клапоцячыся аб арыгінальнасці сваіх твораў і вельмі мала аб жыцці, што акружае яго, мастак перш за ўсё губляе сваё творчае аблічча.

Так я сотни масок примерял;
Отражались в зеркале гримасы,
Но свое лицо я потерял.

Пераклад з нямецкай мовы Л. Гінзбурга.

У павільёне «50 год сучаснага мастацтва» невялічкая зала была адведзена для твораў савецкага мастацтва. Тут экспанаваліся творы толькі некалькіх майстроў: А. Дайнэкі («Абарона Петраграда»), І. Бродскага («У. І. Ленін у Смольным»), С. Каненкава («Селянін»), А. Лакціёнава («Пісьмо з фронта»), і інш. Радасна было бачыць, як святлелі твары наведвальнікаў у зале, дзе карціны і

скульптуры вярталі чалавека да чалавека, да грамадства, да прыроды ва ўсіх яе фарбах і формах. І вось тут, прайшоўшы скрозь шэраг штампаваных хворай фантазіяй абстракцыяніосцкіх тварэнняў, ты пачынаеш асабліва бачыць, які шырокі дыяпазон творчых пошукаў у лепшых мастакоў сацыялістычнага рэалізма, як ярка праяўляецца творчая індывідуальнасць мастакоў, што не паддаліся буржуазнай модзе 20-га стагоддзя, зберaглі здаровую і непасрэдную цікаўнасць да чалавека, да таго свету, дзе ён жыве і які імкнецца для шчасця лепш «абсталяваць».

Гаворачы аб гэтым як аб факце радасным, усё ж задумваешся: а ці дастаткова мы ўмеем цаніць вартасці і перавагі савецкага мастацтва (у прыватнасці літаратуры) і ці заўсёды дастаткова сур'ёзна мы імкнёмся да таго, каб гэтыя вартасці і перавагі былі рэалізаваны ў поўную сілу? Крытыкі часта дэкларыруюць, што сацыялістычны рэалізм не толькі дапускае, але патрабуе багацця творчых індывідуальнасцей, разнастайнасці жанраў і стыляў, але вельмі рэдка мы напаўняем гэтыя дэкларацыі канкрэтным зместам. Чытаючы некаторыя артыкулы, у якіх закранаецца гэта праблема, міжволі задаеш пытанне: а ці не зводзіць наша крытыка мастацкую разнастайнасць да знешніх і хутчэй пабочных, так сказаць, «вытворных» якасцей стылю. Некаторыя крытыкі вельмі гучна і «шчодра» дазваляюць пісьменнікам: «пішыце ў любым жанры, у любой моўна-стылёвай манеры», і ўсур'ёз лічаць, што жанрам і моўнай манерай поўнасцю вычэрпваецца мастацкая разнастайнасць пісьменнікаў сацыялістычнага рэалізма. На шчасце, гэта зусім не так. Вось мы чытаем Шолахава, а потым Ляонава, Маякоўскага, а потым Твардоўскага, Танка, а потым. Куляшова ці Панчанку і адчуваем, што розніца паміж іх творамі не толькі ў жанры ці моўнай манеры, а ў нечым большым. Тое, што ўсё гэта пісьменнікі адной ідэалогіі — камуністычнай, зусім не перашкаджае ім быць вельмі рознымі ў думках аб жыцці, у складзе пачуццяў, кожны з гэтых мастакоў — першаадкрывальнік нейкай зусім новай сферы ў жыцці грамадства, першаадкрывальнік новых сацыяльна-псіхалагічных тыпаў. Ворагі марксізма і савецкай літаратуры сцвярджаюць, што дыялектычны метад звязвае думку і талент мастака, тады як на самай справе марксізм надзвычай абвастрае погляд мастака, дазваляе яму пранікаць у такія глыбіні грамадскага жыцця, чалавечай псіхалогіі, дзе ніхто яшчэ «не пабываў». Вось чаму савецкая літаратура ёсць і павінна быць (задача крытыкі змагацца за гэта) літаратурай першаадкрыццяў.

Выдатны марксісцкі крытык А. В. Луначарскі пісаў: «Дрэнны той мастак, які сваімі творамі ілюструе ўжо выпрацаваныя палажэнні нашай праграмы. Мастак каштоўны якраз тым, што ён

узнімае навіну, што ён усёй інтуіцыяй пранікае ў галіну, у якую звычайна цяжка пранікнуць статыстыцы і логіцы»[1]

Такім чынам, мастацкае багацце літаратуры нельга вымерваць толькі разнастайнасцю і арыгінальнасцю жанраў ці моўных манер. Стылёвае багацце і жанравая разнастайнасць — усё гэта незвычайна важна, калі звязана з багаццем самога зместу літаратуры. Але хіба не прыходзіцца нам чытаць раманаў быццам бы і розных па моўна-стылёвай манеры (адны з іх напісаны «паэтычнай» прозай, другія — падкрэслена «эпічнай») і ўсё ж аднолькава ардынарных па думках, не арыгінальных па зместу, не глыбокіх па пачуццю.

Толькі мастак, які адкрывае нешта новае ў жыцці, у чалавеку, варты таго, каб яго называць творчай індывідуальнасцю. Ілюстрацыйная літаратура, у якія б пышныя моўныя ці жанравыя адзенні яна ні ўбіралася, заўсёды застаецца аднастайнай у мастацкіх адносінах. Вось чаму змаганне за мастацкае багацце нашай літаратуры — гэта змаганне за літаратуру першаадкрыццяў, супраць шэрай ілюстрацыйнасці.

«Ён у нас арыгінальны, бо мысліць»,— сказаў Пушкін пра паэта Баратынскага, бачачы арыгінальнасць у здольнасці мастака мець аб усім сваё меркаванне, асабістыя адносіны да ўсяго.

Леў Талстой пісаў: «Па сутнасці, калі мы чытаем ці сузіраем мастацкі твор новага аўтара, галоўнае пытанне, якое ўзнікае ў нашай душы, заўсёды такое: «А ну, што ты за чалавек? І чым адрозніваешся ад усіх людзей, якіх я ведаю, і што можаш мне сказаць новага аб тым, як трэба глядзець на наша жыццё?» Што б ні адлюстроўваў мастак: святых, бандзітаў, цароў, слуг,— мы шукаем і бачым толькі душу самога мастака. Калі ж гэта стары, ужо знаёмы пісьменнік, то пытанне ўжо не ў тым, хто ты такі, «а што можаш ты сказаць мне яшчэ новае? З якога новага боку цяпер ты асветліш жыццё?» І таму пісьменнік, які не мае выразнага, пэўнага і новага погляду на свет, і тым больш той, які лічыць, што гэта нават не патрэбна, не можа даць мастацкага твора. Ён можа многа і прыгожа пісаць, але мастацкага твора не будзе».

Сярод новых твораў усесаюзнай літаратуры, у прыватнасці тых, якія прысвечаны рэвалюцыйнай гісторыі савецкага народа і вяртаюць нас да часоў грамадзянскай вайны і першых год станаўлення Савецкай улады, вылучаюцца, сталі падзеяй у нашым грамадскім і літаратурным жыцці творы, у якіх не новая ў савецкай літаратуры тэма раскрываецца ўдумліва, страсна, сапраўды па-новаму. Развіваючы лепшыя гуманістычныя традыцыі савецкай літаратуры ва ўмовах, калі капіталізм і яго натуральны «спадарож-

[1] А. В. Луначарский. Статьи о литературе, Гослитиздат. 1957, стар. 110

нік» вайна пагражаюць самому існаванню чалавека на зямлі і калі сацыялізм, камунізм стаў сінонімам жыцця і будучыні для мільёнаў людзей, у гэтых умовах найбольш чулыя да подыху сучаснасці пісьменнікі раскрываюць іменна гуманістычны змест і сэнс Ленінскага Кастрычніка, гуманістычны, жыццёва важны для лёсу чалавецтва сэнс дзейнасці Камуністычнай партыі.

Якраз такое па-сучаснаму абвостранае адчуванне і разуменне гуманістычнасці ідэй, мэт і спраў рэвалюцыйнага народа з'яўляецца пафасам рамана М. Стэльмаха «Кроў людская — не вадзіца», складае яго «філасофію».

Гэта — раман аб чалавечым і народным змесце сацыялістычнай рэвалюцыі. Працоўны народ узняўся супроць векавой несправядлівасці, вярнуў сабе тое, што павінна належаць яму па праву: мір, волю, зямлю. Але буржуазія ўсіх краін паспрабавала адабраць усё гэта зноў: і тады ракою палілася «кроў людская». А яна, кроў людская — «не бязродная вадзіца — тая бывае і на воблачку, і на траўцы, і ў возеры, і ў калодзежы, а кроў ёсць толькі на зямлі, яна — жыццё бацькоў і дзяцей, пяшчотны дзявочы румянец і смелы бляск юнацкіх вачэй, яна — подзвіг воіна і пяшчотная ўсмешка дзіцяці».

Героі рамана «Кроў людская — не вадзіца» Мірашнічэнка, Цімафей Гарыцвет — людзі працоўнай маралі, народнага светаадчування, іх п'яніць пах зямлі, рабочага поту. Людзі гэтыя жорстка, не на жыццё, а на смерць змагаюцца з крывавай пятлюраўшчынай, з кулакамі, але пры гэтым яны застаюцца глыбока чалавечнымі, справядлівымі, бо такой з'яўляецца «іх» рэвалюцыя. Вельмі чужым і шкодна непатрэбным выглядае сярод гэтых сапраўдных «байцоў рэвалюцыі» Кульніцкі — старшыня новабугаўскага камбеда. Кульніцкі — кар'ерыст і пазёр, «увесь, як у панцыр, зацiснуты ў чорную скуру». («Вось такімі і малююць ворагі камуністаў»,— думае пра яго Мірашнічэнка). Чалавек гэты ігнаруе інтарэсы «чалавека з масы», скажае сапраўдную волю, народны, гуманістычны сэнс сацыялістычнай рэвалюцыі — і ўсё гэта прыкрываючыся гучнымі фразамі аб яе «вышэйшых інтарэсах», быццам бы не зразумелых простым людзям.

Вось так, па-новаму, з улікам усяго перажытага і зробленага за апошнія дзесяцігоддзі, расказаў і Павел Нілін у аповесці «Жорсткасць» аб 20-х гадах. На гістарычным матэрыяле П. Нілін уздымае маральна-этычныя праблемы сённяшняга дня, якія па-сапраўднаму хвалююць самога пісьменніка.

Першыя гады нэпа. У вельмі будзённых абставінах маленькага сібірскага гарадка працуюць работнікі крымінальнага вышуку — героі аповесці «Жорсткасць». Барацьба ідзе не толькі з узброенымі бандамі, але і з прадажнасцю, спекуляцыяй, з самім

«маральным кодэксам» буржуазнага свету. У гэтых умовах і фармуецца малады работнік крымінальнага вышуку Венька Малышаў, асноўная рыса характару якога — незвычайная душэўная чысціня, бескампрамісная сумленнасць і прынцыповасць. Герой аповесці — сапраўдны рыцар рэвалюцыйнай законнасці, салдат Дзяржынскага. Гэты чалавек адчувае сябе прадстаўніком вышэйшай маралі — рэвалюцыйнай, вышэйшай справядлівасці — рэвалюцыйнай; таму ў ім столькі непрымірымасці да маральных кампрамісаў, да чэрствасці, кар'ерызму, да ўсяго, што можа кінуць цень на святую справу, якой ён служыць. Выключную душэўную сумленнасць Венькі Малышава адчуў нават бандыт Лазар Баукін, адчуў і пацягнуўся, як на аганёк, да Венькі, якога перад гэтым ледзь не забіў. Абуджаючы ў Баукіну чалавека, працаўніка, дапамагаючы яму адчуць справядлівасць той справы, супраць якой цёмны сібірак з такой тупой заўзятасцю змагаўся, Венька Малышаў паступова ператварае Лазара Баукіна з ворага ў саюзніка. вельмі патрэбнага для справы. З дапамогай Лазара Баукіна ўдаецца знішчыць банду. Але калі ўсё было зроблена, чалавек, якому трэба было поспех справы прыпісаць сабе, расстраляў і Лазара Баукіна. Як і Кульніцкі ў рамане М. Стэльмаха, кар'ерыст гэты прыкрывае сваю несумленнасць меркаваннямі «вышэйшай» палітыкі, быццам бы незразумелай Веньку Малышаву. Але Венька добра разумее, што рэвалюцыйная справа, якой ён служыць, патрабуе чысціні матываў, а тут матывы былі эгаістычныя, кар'ерысцкія. На Веньку, на яго сумленне лёг невымерны цяжар: што пра яго падумаў Лазар Баукін у свае апошнія хвіліны, мабыць, палічыў, што з ім толькі гулялі ў чалавечнасць, справядлівасць? Той аганёк веры ў рэвалюцыйную справу, які з такой цяжкасцю распальваў Венька ў гэтым чалавеку, груба растаптала нага дэмагога. А тут яшчэ пашляк Узялкоў («паляўнічы за рамантыкай») умяшаўся ў інтымныя адносіны Венькі з каханай дзяўчынай. Венька Малышаў страляецца.

Нягледзячы на трагічную развязку, пафас аповесці аптымістычны, сцвярджальны. Усім творам пісьменнік як бы гаворыць: такіх светлых душой, сумленнем людзей, як Венька Малышаў, фарміруе толькі высокая, народная, святая справа. У гэтым чалавеку, як сонца ў кроплі вады, відаць чалавечнасць і чысціня самой рэвалюцыі. Праўда, герой аповесці не знайшоў у сабе сілы працягваць барацьбу, але рэвалюцыя, якой ён служыў, пойдзе далей, сцвярджаючы праз новых і новых Малышавых сваю сілу, сваю праўду, сваю чысціню.

Праўдзіва, без усякай мадэрнізацыі апавядаючы аб 20-х гадах, аўтар аповесці «Жорсткасць» застаецца ў сваім творы чалавекам 50-х гадоў. Пісьменніка востра хвалюе тое, чым жыве яго сучаснік, сама сучаснасць падказала чуламу да яе мастаку

новы пункт гледжання на ўжо не новы для нашай літаратуры жыццёвы матэрыял.

Іменна такія, і толькі такія творы, у якіх ёсць пафас першаадкрыцця, па-сапраўднаму ўзбагачаюць савецкую мастацкую культуру.

Спрэчкі вакол рамана М. Шолахава «Ціхі Дон», якія зноў разгарэліся ў апошні час (гл. «Вопросы литературы» № 12 за 1958 г.), лішні раз сведчаць, што творы, у якіх жыццё адлюстравана ва ўсёй яго складанасці і супярэчлівасці, у якіх мастак выступае як першаадкрывальнік, а не ілюстратар, такія творы ніколі не перастаюць хваляваць чытача. Чым паўней выяўляецца, раскрываецца для мільёнаў людзей гуманістычны змест і агульначалавечае значэнне сацыялістычнай рэвалюцыі, тым больш раскрываецца незвычайна глыбокі жыццёвы змест рамана М. Шолахава.

Але думаецца, што наша літаратуразнаўства яшчэ па сапраўднаму не адчувае, не заўважае ўсёй глыбіні шолахаўскага пранікнення ў гуманістычны сэнс рэвалюцыі.

Даследчыкі рамана «Ціхі Дон» вельмі часта глядзяць на падзеі рэвалюцыі вачыма асобных герояў М. Шолахава: Штокмана, Міхаіла Кашавога.

А між тым погляд самога аўтара рамана ахоплівае гарызонты намнога шырэйшыя, чым тыя, што адкрываліся героям яго твора, захопленым бурлівым вірам падзей. Міхаіл Кашавой не мог узважваць усе «за» і «супраць», калі паўставала пытанне аб такіх «контрыках», як Грыгорый Мелехаў. У аўтара ёсць магчымасць рабіць гэта, у тым і задача яго як мастака. І аўтар умее зразумець і пашкадаваць сумленнага і шматпакутнага Грыгорыя там, дзе Мішка Кашавой гатовы адштурхнуць яго, «адлучыць» ад усяго, што заваёвана ў крывавай рубцы з такімі, як ён, Грыгорый Мелехаў. М. Шолахаў зусім не абсалютызуе той, магчыма, неабходнай у канкрэтных умовах жорсткасці, з якой паставіўся да Грыгорыя Мелехава Міхаіл Кашавой пры апошняй сустрэчы, калі Грыгорый думаў толькі аб адным: «зажыць, як усе». Самі абставіны, умовы нябачана жорсткай класавай барацьбы рабілі Кашавога непрымірымым у адносінах да Грыгорыя Мелехава. І гэта разумее і паказвае аўтар рамана. Але ён пакідае за сабой права разумець і Грыгорыя Мелехава, яго трагедыю, бо ён ведае, што самая чалавечная з рэвалюцый рабілася і ў імя такіх, як Грыгорый Мелехаў, нягледзячы на ўсе яго жыццёвыя памылкі і нават злачынствы перад рэвалюцыяй.

Іменна дзякуючы такому шырокаму гуманістычнаму пафасу раман «Ціхі Дон» сёння гучыць, здаецца, нават больш надзённа, чым у час яго напісання. І думаецца, што раман гэты будзе тым

больш сугучны часу, нашаму погляду на чалавека, чым далей пройдзе чалавецтва па шляху да камунізме.

* * *

Што ж робіць пісьменніка сапраўднай творчай індывідуальнасцю, першаадкрывальнікам новых канфліктаў і тыпаў, першаадкрывальнікам новай моўнай стыхіі (бо сапраўдны мастак як бы адкрывае нанава і самую мову, дакладней, ён раскрывае яшчэ нікім не выяўленыя магчымасці роднай мовы)? Без таленту, без прыродных задаткаў сапраўднага мастака, вядома, не будзе. Але справа не толькі ў прыродных дадзеных. Талент не раскрыецца ў поўную сілу, пакуль пісьменнік не адчуе патрэбы ўмяшацца, сваім словам у жыццё; **пісьменнік становіцца творчай індывідуальнасцю не раней, чым ён адчуе сябе грамадзянінам**. Толькі ў тым выпадку, калі ў чалавеку абуджаецца вострае пачуццё асабістай адказнасці за ўсё, што адбываецца навокал, у жыцці, толькі тады проста таленавітая асоба ператвараецца ў сапраўды творчую індывідуальнасць: у мастака паяўляецца свой, змястоўны погляд на свет, узнікаюць свае адносіны да жыцця, а тым самым і свой стыль.

Леў Талстой пісаў, думаючы не больш не менш, як аб выратаванні чалавецтва. І няхай ён памыляўся ў вызначэнні шляхоў і сродкаў гэтага «выратавання», але іменна з такой і толькі з такой вялікай асабістай задачы магла вырасці творчасць, што з’явілася крокам наперад у мастацкім развіцці ўсяго чалавецтва.

Марксісцка-ленінскі светапогляд садзейнічае ўзмацненню ў мастаку гэтага плённага пачуцця асабістай адказнасці за развіццё падзей у свеце, за лёс людзей, таму што марксізм нараджае навуковую перакананасць у магчымасці пераўтварэння грамадства. Хіба не на гэтых страсных, асабістых, бескампрамісных адносінах да жыцця, да рэвалюцыі, да ўсяго, што рабілася ў свеце, трымаецца паэзія Маякоўскага? І хіба нават буйных нашых пісьменнікаў не насцігала ілюстрацыйная немач, калі асабістыя адносіны да рэчаіснасці падмяняліся пасіўным прыняццем фактаў і з’яў жыцця, калі знікала ці аслаблялася пачуццё партыйнай адказнасці ў пісьменніка. Па-сапраўднаму партыйным з’яўляецца толькі тое мастацтва, якое вырастае са страснай камуністычнай перакананасці мастака, з гатоўнасці яго не на словах, а на справе ахвяраваць усім у імя перамогі ідэалаў новага грамадства.

«Для такога мастака,— гаварыў М. С. Хрушчоў у сваім выступленні «За цесную сувязь літаратуры і мастацтва з жыццём народа»,— пытанне аб падыходзе да з’яў рэчаіснасці не выклікае сумнення, яму не патрэбна прыстасоўвацца, прымушаць сябе,

праўдзівае асвятленне жыцця з пазіцый камуністычнай партыйнасці з'яўляецца патрэбнасцю яго душы...»

Вось на якіх асабістых адносінах да рэчаіснасці асноўваецца партыйнасць нашага мастацтва. Калі мы чытаем раманы «Кроў людская — не вадзіца» М. Стэльмаха, «Бітва ў дарозе» Г. Нікалаевай, «замежныя цыклы» вершаў М. Танка і П. Панчанкі, мы адчуваем: партыйнасць тут сапраўды — голас сэрца. Іменна з такога актыўнага, асабістага стаўлення да жыцця і вырастае мастак са сваім творчым абліччам, пісьменнік са сваім стылем, бо стыль — гэта не толькі своеасаблівасць мовы пісьменніка, але і пафас яго ідэйных і маральных пераконанняў, глыбіня думкі, сіла пачуцця.

Партыя падкрэслівае, што літаратура наша павінна быць вядучай і па мастацкаму багаццю. Барацьба за мастацкае багацце, за мастацка-стылёвую яркасць нашай літаратуры пачынаецца з барацьбы за глыбока асабістыя, страсна партыйныя, грамадзянскія адносіны кожнага пісьменніка да жыцця.

А ці заўсёды ёсць гэтыя свае, актыўныя адносіны, партыйнае стаўленне да жыцця ў нашай літаратуры? Нават у творах аб сучаснасці далёка не заўсёды. Хіба не ў гэтым адна з прычын таго, што шмат яшчэ ў нас паяўляецца твораў халодна ілюстрацыйных, анемічных па стылю?

Часам бывае так, што мы ўжо ведаем пісьменніка як даволі яркую творчую індывідуальнасць, а вось чытаем новы твор яго і заўважаем, што індывідуальнасць пісьменніка як бы выцвіла, пачала губляцца. І мы не памылімся, калі прычыну гэтаму пачнём шукаць у тым. што не загарэўся пісьменнік страснай грамадзянскай думкай, пішучы свой твор, бо пачаў размову аб тым, што яму па сутнасці абыякава. Часам мы і мастацкую тэхніку адчуваем у такім творы, добрую рыфму, бачым асобныя ўдалыя знаходкі, але мастацкага твора няма, бо грамадзянін, чалавек у ім адсутнічае. А між тым «без чалавека (калі ў аўтары няма «чалавека») вершы — толькі пара»,— адзначаў яшчэ А. Блок.

Калі мы чытаем «Рэха ў гарах», «Братэрства» — першыя пасляваенныя аповесці Т. Хадкевіча, у якіх апавядаецца аб барацьбе і інтэрнацыянальным братэрстве ўцекачоў з фашысцкай няволі, мы бачым усяго Хадкевіча, бо ён піша аб тым, што закранула вельмі многія струны яго чалавечай істоты. Гэтага не скажаш пра яго апошні раман «Даль палявая». У гэтым творы выявіліся недахопы, характэрныя і для некаторых другіх нашых твораў аб сучаснасці. Само жыццё зрабіла вельмі суровую праверку, экзамен раману «Даль палявая». Не паспеў аўтар надрукаваць часопісны варыянт рамана аб справах і людзях МТС і калгасаў, як паявіліся вядомыя рашэнні партыі, у якіх былі ўскрыты сур'ёзныя супярэчнасці ў гэтых галінах гаспадаркі і жыцця. Вядома, зусім

недарэчна, калі б хто-небудзь пачаў разважаць так: ліквідавалі МТС — устарэў і твор аб людзях, якія змагаліся за яе ўмацаванне. Аб'ект літаратуры — перш за ўсё людзі, і калі мастак здолеў паказаць людзей, намаляваць рэальныя чалавечыя характары, здолеў узняць навіну, убачыць рэальныя жыццёвыя канфлікты, твор не ўстарэе. У адносінах да рамана «Даль палявая» пытанне паўстае так: а наколькі глыбока пранік аўтар у жыццё, душу, пачуцці людзей, аб якіх ён некалькі год пісаў вялікі твор, ці заўважыў ён тыя супярэчнасці і працэсы, што вызначыліся ў жыцці калгаснай вёскі і МТС?

На гэта можна сказаць: «аўтар пісаў перш за ўсё аб людзях, а потым ужо аб гаспадарчых справах». Але ж сам Т. Хадкевіч не аддзяляе людзей ад іх спраў — і зусім правільна. Бяда ў тым, аднак, што ён не заўважыў **галоўных**, глыбінных канфліктаў, якія вызначалі і гаспадарчыя справы і «душэўную гаспадарку» людзей МТС і калгаса, а сканцэнтраваў увагу на тым, што ляжала на паверхні.

З дапамогай камбінацыі не вельмі яркіх вобразаў, адабраных па адзнаках прафесіі і пасады (трактарыст, дырэктар МТС, парторг, кадравы работнік, журналіст і г. д), пісьменнік праілюстраваў гатовы тэзіс аб неабходнасці ўмацавання МТС, не зрабіўшы ніякіх намаганняў глыбей пранікнуць у патрэбы жыцця, у душы, сумненні, патрэбы людзей, аб якіх ён узяўся пісаць. Пісьменнік не стаў па-сапраўднаму блізка да людзей, аб якіх ён захацеў расказаць. Іх справы, клопаты, думы не зрабіліся яго справамі і думамі — вось чаму ілюстрацыйная апісальнасць пануе ў гэтым творы.

Велізарнае шчасце для літаратуры мець ідэал такі блізкі да свайго здзяйснення, як наш ідэал — камуністычны. Часам гэтага шчасця — мець ідэал, людзі не заўважаюць, як не заўважаюць яны, што дыхаюць паветрам, пакуль яго хапае. Але тыя, у каго гэтага «паветра» няма, добра гэта адчуваюць. Адзін галандскі буржуазны журналіст шчыра пазайздросціў у сваёй газеце інданезійцам, на жабрацтве якіх багацела галандская буржуазія. Мы, пісаў гэты журналіст, думаем аб тым, як купіць новы тэлевізар ці машыну, інданезійцы — аб тым, як накарміць дзяцей. Але яны шчаслівейшыя за нас: у іх ёсць ідэя, што аб'ядноўвае іх, асвятляе ім заўтрашні дзень.

Праўда, журналіст гэты не захацеў сказаць, што і ў Галандыі ёсць людзі, якія маюць ідэю, веру ў заўтрашні дзень (свядомы пралетарыят). Але настроі і светаадчуванне свайго, буржуазнага асяроддзя ён выказаў вельмі дакладна.

Мы не збіраемся адвяргаць значэння матэрыяльнага дабрабыту, у нас ён будзе вышэйшы, чым у любой капіталістычнай

краіне, але ў нас ёсць тое, чаго ніколі ўжо не будзе ў грамадства, якое з'яўляецца ўчарашнім днём гісторыі: ідэал, вера ў будучыню.

Літаратура, у якой ёсць такі велічны, такі народны, такі гуманістычны ідэал, якім з'яўляецца ідэал камуністычны, павінна быць і не можа не быць літаратурай яркіх грамадскіх страсцей, высокага партыйнага, гуманістычнага накалу, а тым самым і літаратурай найбольш багатай і ў мастацкіх адносінах.

Змест

На белорусском языке
Александр Михайлович Адамович

Культура творчества

Государственное издательство БССР
Минск 1959
Рэдактар Л. Арабей
Мастак А. Лісічнікаў
Мастацкі рэдактар Л. Прагін
Тэхнічны рэдактар В. Харэўскі
Карэктар М. Барсукова